STUDII

IN ONORE

DI

FRANCESCO TORRACA

STUDII

IN ONORE

DI

FRANCESCO TORRACA

STUDII

IN ONORE

DI

FRANCESCO TORRACA

NAPOLI
Società Editrice Dante Alighieri
DI
ALBRIGHI, SEGATI & C.
MCMXXII

A

FRANCESCO TORRACA

MAESTRO INCOMPARABILE

E CRITICO SOVRANO

NEL SECONDO ANNIVERSARIO

DELLA SUA ELEZIONE

A SENATORE

I DISCEPOLI

GRATI MEMORI E DEVOTI

COMITATO PROMOTORE

Presidente: Prof. CARLO GIORDANO. ***Componenti:*** Prof. GAETANO BONIFACIO; Prof. EMANUELE CIAFARDINI; Prof. CAMILLO DE ANGELIS; Prof. ALBERTO DE VICO; Prof. ATTILIO FEROLLA; Prof. FRANCESCO FORCELLINI; Prof. VINCENZO GRELLA; Prof. FRANCESCO MARTORELLI; Prof. CARMINE GIUSTINO MININNI; Prof. MARIANO ORZA; Prof. ANTONIO PAGANO; Prof. GIUSEPPE PALADINO; Prof. TOMMASO PISCITELLI; Prof. GUIDO RISPOLI; Prof. ALFREDO SABETTI. ***Segretario:*** Prof. RAFFAELLO CHIÀNTERA.

ADERENTI

On. GIOVANNI GIOLITTI, Presidente del Consiglio dei Ministri. Sen. BENEDETTO CROCE, Ministro della Pubblica Istruzione. GIUSEPPE CASCIARO. AGNESE e CARLO DE SANCTIS.

1. Abbamondi Prof. Alfonso, Napoli.
2. Addamiano Prof. Natale, Cagliari.
3. Adiletta Prof. Paolo, Sarno.
4. Alborello Prof. Salvatore, Mistretta.
5. Alvaro Dott. Itala, Lecce.
6. Alvaro Dott. Laura, Lecce.
7. Amati Prof. Pietro, Ostuni.
8. Amaturo Prof. Giuseppina, Salerno.
9. Anglani Prof. Andrea, Ostuni.
10. Anzalone Prof. Vincenzo, S. Maria a Vico.
11. Arnone Prof. Nicola, Salerno.
12. Artusa Dott. Fortunato, Mileto.
13. Baccelli Sen. Alfredo, Roma.
14. Baldi Prof. Raffaele, Cava dei Tirreni.
15. Bandettini Prof. Giuseppe, Lucca.
16. Barillari Prof. Bruno, Torre del Greco.
17. Barrega Vincenzo, Napoli.
18. Bartoli Prof. Emilio, Napoli.
19. Battista Prof. Emilio, Isernia.
20. Bellini Francesco, Roma.
21. Bellizzi Prof. Domenico, Castrovillari.
22. Belsani Prof. Gian Vincenzo, Roma.
23. Benvenuti Prof. Angelo, Zara.
24. Bianchi Prof. Lorenzo, Bologna.
25. Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna.
26. Biblioteca Laurenziana di Firenze.
27. Biblioteca Nazionale di Napoli.
28. Biblioteca Nazionale di Palermo.
29. Biblioteca Provinciale di Potenza.
30. Biblioteca Universitaria di Napoli.
31. Bindi Prof. Vincenzo, Capua.
32. Biondolillo Prof. Francesco, Palermo.
33. Bortone Prof. Giuseppe, Fano.
34. Bosurgi Dott. Giuseppina, Napoli.
35. Bruno Prof. Giuseppe, Isernia.
36. Bruno Prof. Michelangelo, Milano.
37. Busetto Prof. Natale, Napoli.
38. Caggiano Prof. Vittoria, Potenza.
39. Cammarosano Prof. Francesco, Empoli.

40. Campanini Prof. Naborre, Reggio Emilia.
41. Cantarella Prof. Nicolò, Taranto.
42. Canti Prof. Gustavo, Roma.
43. Carelli Prof. Libera, Napoli.
44. Caruso Prof. Nina, Napoli.
45. Casa Editrice Albrighi, Segati e C., Napoli.
46. Casa Editrice Federico e Ardia, Napoli.
47. Casa Editrice R. Giusti, Livorno.
48. Casa Editrice G. Laterza, Bari.
49. Casa Editrice A. Morano, Napoli.
50. Casa Editrice F. Perrella, Napoli.
51. Casa Editrice L. Pierro, Napoli.
52. Casa Editrice G. C. Sansoni, Firenze.
53. Casa Editrice N. Zanichelli, Bologna.
54. Caserta Prof. Pietro, Napoli.
55. Caso Prof. Gemma, Roma.
56. Cavalieri Prof. Giuseppe, Reggio Calabria.
57. Cavallo Avv. Ortensio, Salerno.
58. Ceriello Prof. Rodolfo, Milano.
59. Ciafardini Farina Prof. Bianca, Napoli.
60. Ciafardini Francesco, Napoli.
61. Cianciaruso Prof. Michele, Lecce.
62. Claps Prof. Domenico, Potenza.
63. Cogo Prof. Gaetano, Roma.
64. Colamonico Prof. Carmelo, Napoli.
65. Colavolpe Prof. Vincenzo, Catania.
66. Colucci Prof. Cesare, Napoli.
67. Coluzzi Prof. Gerardo, Pietrapertosa.
68. Comune di Portici.
69. Corrado Prof. Gaetano, Aversa.
70. Cotone Prof. Romualdo, Spezia.
71. Crescini Prof. Vincenzo, Padova.
72. Cretella Prof. Luigi, Napoli.
73. Cuccurullo Prof. Luigi, Napoli.
74. D'Abruzzo Dott. Vincenzo, Portici.
75. D'Anna Prof. Giuseppe, Caserta.
76. Debenedetti Prof. Santorre, Pavia.
77. De Felice Prof. Pasquale, Napoli.
78. De Felice Prof. Raffaele, Sarno.
79. Deffenu Prof. Luigi, Napoli.
80. De Filippis Prof. Federico, Salerno.
81. Del Core Prof. Francesco, Napoli.
82. Della Rocca Prof. Guglielmo, Napoli.
83. De Lorenzo Prof. Andrea, Salerno.
84. Del Vecchio Prof. Alberto, Firenze.
85. De Marco Prof. Evelina, Ostuni.
86. De Maria Ins. Rosaria, Napoli.
87. Dentice Prof. Cecilia d'Accadia, Napoli.
88. De Paula Prof. Nicola, S. Angelo dei Lombardi.
89. De Pilato Avv. Sergio, Potenza.
90. De Simone Prof. Franc. Brouwer, Napoli.
91. De Simone Prof. Stefano, Frattamaggiore.
92. De Socio Prof. Giuseppe, Dijon.
93. Di Capua Prof. Francesco, Castellammare di Stabia.
94. Di Nardo Prof. Michele, Castellammare di Stabia.
95. Di Pasqua Prof. Antonio, Agnone.
96. Donadoni Prof. Eugenio, Messina.
97. Donato Prof. Leone, Matera.
98. Durante Prof. Gilda, Napoli.
99. Egidi Prof. Pietro, Torino.
100. Faggiano Prof. Cosimo, Brindisi.
101. Fanelli Renato, Napoli.
102. Fantini Prof. Vincenzo, Isernia.
103. Farro Rev. Salvatore, Torre Annunziata.
104. Fedele Prof. Pietro, Roma.
105. Federico Prof. Giovanni, Napoli.
106. Ferrara Prof. Giovanni, Napoli.
107. Fevola Prof. Salvatore, Siracusa.
108. Fimiani Prof. Salvatore, Napoli.
109. Florio Prof. Benedetto, Napoli.
110. Folli Prof. Ida, Bologna.
111. Forlini Ins. Margherita, Napoli.
112. Fornari Prof. Gioacchino, Napoli.
113. Fornelli Prof. Guido, Roma.
114. Fortunato Sen. Giustino, Napoli.
115. Fraschetti Prof. Cesare, Napoli.
116. Gaetani Dott. Salv., Castelmola.

117. Gagliardi Prof. Clemente, Napoli.
118. Galasso Prof. Nicola, Benevento.
119. Gallo Prof. Francesco, Napoli.
120. Gallo Prof. Vito, Barletta.
121. Garzillo Prof. Vincenzo, Salerno.
122. Gatta Prof. Gemma, Avellino.
123. Gentile Prof. Michele, Gerace Marina.
124. Gianasso Prof. Giulia, Portici.
125. Giannini Prof. Alfredo, Napoli.
126. Giánturco Avv. Luigi, Napoli.
127. Gianturco Prof.Vincenzo, Napoli.
128. Giordano Prof. Antonino, Napoli.
129. Giri Prof. Giacomo, Roma.
130. Girone Prof. Ugo, Procida.
131. Giuliani Prof.Michelina, Potenza.
132. Grandgent St.Charles,Cambridge.
133. Grassi Prof. Ida, Napoli.
134. Graziani Prof. Luisa, Napoli.
135. Grillo Prof. Enzo, Siracusa.
136. Gualano Prof. Luigi, Napoli.
137. Gualtieri Prof. Vittorio, Girgenti.
138. Guercio Prof. Luigi, Sala Consilina.
139. Guerrieri Prof. Ferruccio, Lecce.
140. Guerriero Prof.Pasquale,Sperone.
141. Haberstumpf Prof. Carlo, Napoli.
142. Hauvette Prof. Enrico, Parigi.
143. Hazard Prof. Paolo, Parigi.
144. Iacobuzi Lina Zelli, Castelletto Ticino.
145. Iacobuzi Paolo Zelli, Roma.
146. Iacopini Filippo, Roma.
147. Iamalio Prof. Antonio,Benevento.
148. Illuminati Prof. Luigi, Atri.
149. Iorio Prof. Corrado, Maddaloni.
150. Istituto Tecnico Provinciale di Campobasso.
151. La Rocca Prof. Luigi, Avellino.
152. Latronico Ins. Giuseppe, S. Mauro Forte.
153. Lauria Prof. Isabella, Salerno.
154. Lenzoni Prof. Alfredo, Napoli.
155. Liceo-Ginnasio R. “ Garibaldi „ di Napoli.
156. Liceo-Ginnasio R. “ Genovesi „ di Napoli.
157. Liceo Moderno R. “V. Emanuele „ di Palermo.
158. Liceo Pareggiato “ Plinio S. „ di Castellammare di Stabia.
159. Lo Casto Prof.Benedetto,Palermo.
160. Lo Iacono Prof. Francesco, Mistretta.
161. Lombardo Radice Prof. Giuseppe, Catania.
162. Longobardi Rev. Catello, Castellammare di Stabia.
163. Lo Parco Prof. Francesco, Napoli.
164. Lorizio Prof. Ernesto, Napoli.
165. Lucci Prof. Gaetano, Napoli.
166. Magliocca Prof. Domenico, Napoli.
167. Magni Prof. Vittoria, Napoli.
168. Mancinelli Prof.Nicola,Ferentino.
169. Manfredi Prof. Michele, Napoli.
170. Mangia Prof. Donato, Castrignano dei Greci.
171. Maraglino Prof. Vito, Taranto.
172. Marra Prof. Giannina, Napoli.
173. Marracino Prof. Cherubino, Con versano.
174. Marrone Prof. Luigi, Napoli.
175. Martini On. Ferdinando, Monsummano.
176. Marzullo Prof. Giuseppe, Mugnano Cardinale.
177. Mascetta Dott. Corrado, Napoli.
178. Masdea Prof. Arturo, Napoli.
179. Mastrostefano Prof. Lucio, Caserta.
180. Mattioli Avv.Cicognani Lodovico, Forlì.
181. Mazzonello Prof. Matteo, Napoli.
182. Mele Eugenio, Napoli.
183. Mendaia On. Vincenzo, Napoli.
184. Menonna Raffaele, Napoli.
185. Merlo Dott. Enrico, Roma.
186. Mezzanotte Prof.Giuseppe,Chieti
187. Miccoli Prof. Luigi, Ostuni.
188. Miele Michele, Torre del Greco.
189. Mieli Giacomo, Roma.
190. Milanese Prof. Costantino, Napoli.
191. Miraglia Prof. Matteo, Torino.
192. Miranda Prof. Giovanni, Napoli.

193. Moffa Prof. Francesco, Napoli.
194. Montanaro Prof. Ettore, Isernia.
195. Monti Giulia-Menghini, Cesena.
196. Moroncini Dott. Enrichetta, Napoli.
197. Morpurgo Dott. Salomone, Firenze.
198. Müller Dott. Emilio, Roma.
199. Musella Prof. Vincenzo, Napoli.
200. Nardone Prof. Damiano, Montecassino.
201. Nasini Prof. Raffaello, Pisa.
202. Nencetti Giulio, Prefetto di Potenza.
203. Nicosia Prof. Paolo, Comiso.
204. Nigro Avv. Oreste, Roma.
205. Nobile Prof. Emilia, Napoli.
206. Nobile Prof. Riccardo, Napoli.
207. *Nuovo Giornale Dantesco*, Firenze.
208. Nuzzo Prof. Emanuele, Salerno.
209. Oliverio Prof. Gaspare, Cirene.
210. Olivieri Prof. Giovanni, Benevento.
211. Ortiz Prof. Virginia, Potenza.
212. Ortiz Prof. Vittorina, Potenza.
213. Padula Prof. Antonio, Napoli.
214. Paliotti Avv. Giuseppe, Elena.
215. Papalia Prof. Aida, Napoli.
216. Pappacena Prof. Enrico, Lanciano.
217. Parodi Prof. Ernesto Giacomo, Firenze.
218. Parrella Prof. Alfonso, S. Nicola Manfredi.
219. Pascal Prof. Carlo, Milano.
220. Pasquali Prof. Silvio, Cagliari.
221. Passante Prof. Francesco, S. Vito dei Normanni.
222. Patrono Prof. Carlo, Grumo Appulo.
223. Pedicini Prof. Raffaele, Ariano di Puglia.
224. Pedio Prof. Edoardo, Potenza.
225. Pelligra Prof. Gioacchino, Comiso.
226. Pèrcopo Prof. Erasmo Napoli.
227. Perri Prof. Giacinto, Monteleone Calabro.
228. Pesce Angelo, Prefetto di Napoli.
229. Petraccone Prof. Gerardo, Muro Lucano (*).
230. Petraglione Giuseppe, Bari.
231. Petroni Prof. Giuseppe, Napoli.
232. Pettinelli Avv. Francesco, Lanciano.
233. Pezzullo Prof. Federico, Frattamaggiore.
234. Pieri Gentile Prof. Mercedes, Napoli.
235. Piermarini Prof. Emidio, Messina.
236. Pinto Geometra Nicola, Cerignola.
237. Pititto Prof. Francesco, Mileto.
238. Pompilj Prof. Luigi, Spoleto.
239. Potolicchio Prof. Alfonso, Salerno.
240. Prati Prof. Francesco, Siderno Marina.
241. Prato Giacomo, Roma.
242. Proto Prof. Enrico, Atrani.
243. Provenzal Prof. Dino, Siena.
244. Punzi Prof. Quirico, Brindisi.
245. Ragni Prof. Francesco, Bitonto.
246. Ricciardi Prof. Maria, Salerno.
247. Rigillo Prof. Michele, Piacenza.
248. Rinaldi Prof. Pietro, Caserta.
249. Rispoli Carolina, Melfi.
250. Rivalta Prof. Camillo, Faenza.
251. Robustelli Prof. Raffaele, Sarno.
252. Rocca Prof. Gabriele, Scigliano.
253. Romano Prof. Carmine, Saviano.
254. Romano Ing. Mario, Pavia.
255. Romano Prof. Pasquale, Napoli.
256. Roncali Dott. Eugenio, Firenze.
257. Ronchi Prof. Cesare, Tricarico.
258. Rosa Prof. Pietro, Potenza.
259. Rosalba Prof. Giovanni, Napoli.
260. Rossi Prof. Giorgio, Pavia.
261. Rossi Prof. Vittorio, Roma.
262. Ruggiero Avv. Nicandro, Isernia.
263. Salatiello Prof. Giosuè, Palermo.
264. Sammarco Prof. Angelo, Gradisca.
265. Sammartino Prof. Lina, Salerno.
266. Santini Prof. Emilio, Napoli.
267. Santoro Prof. Ferdinando, Roma.

(*) Per suo figlio Enzo, discepolo del Torraca e morto in guerra il 18 Giugno 1918.

268. Saulino Prof. Vincenzo, Pescolanciano.
269. Scaduto Prof. Francesco, Roma.
270. Scandiffio Prof. Domenico, Napoli.
271. Schettini Prof. Antonietta, Benevento.
272. Scolarici Prof. Emanuele, Messina.
273. Scuola Normale R. " Regina Margherita „ di Palermo.
274. Scuola Normale R. " B. Zumbini „ di Napoli.
275. Serravalle Prof. Eugenio, Figline Vegliaturo.
276. Serrelli Giuseppe, Aquara.
277. Sforza Giovanni, Montignoso.
278. Sicardi Prof. Enrico, Roma.
279. Sicca Prof. Maria, Benevento.
280. Sicca Prof. Umberto, Cassino.
281. Simonelli Prof. Carlo, Napoli.
282. *Società Napoletana di Storia Patria.*
283. Sola Prof. Giuseppe, Velletri.
284. Sorrentino Prof. Andrea, Caserta.
285. Sorrento Prof. Luigi, Milano.
286. Spagnuolo Prof. Giuseppe, Monza.
287. Spampanato Prof. Vincenzo, Napoli.
288. Sparano Prof. Michele, Dentecane.
289. Spera Prof. Minel, Tito.
290. Stajano Rag. Raffaele, Portici.
291. Stanganelli Prof. Bice, Napoli.
292. Taglialatela Prof. Eduardo, Genova.
293. Tanzi Prof. Aristide, Frosinone.
294. Tarantino Prof. Nicola, Matera.
295. Tartaglione Prof. Giuseppe, Marcianise.
296. Tartaglione Prof. Pasquale, Marcianise.
297. Tentori Dott. Egidio, Roma.
298. Terlizzi Prof. Enrico, Campobasso.
299. Tirelli Prof. Vincenzo, Napoli.
300. Tria Prof. Umberto, Napoli.
301. Usai Prof. Roberto, Cagliari.
302. Vaccalluzzo Prof. Nunzio, Catania.
303. Veltri Prof. Pia, Napoli.
304. Vento Prof. Sebastiano, Palermo.
305. Verrengia Prof. Francesco, Carano.
306. Verrua Prof. Pietro, Padova.
307. Vetrano Prof. Silvio, Napoli.
308. Vetri Prof. Paolo, Napoli.
309. Viglione Prof. Francesco, Pavia.
310. Villani Prof. Felice, Sarno.
311. Vinaccia Ing. Antonino, Napoli.
312. Visconti Prof. Luigi, Napoli.
313. Vitale Prof. Vito, Genova.
314. Zacheo Prof. Carmine, Martano.
315. Zannoni Prof. Teresa, Macerata.
316. Zito Prof. Giuseppe, Potenza.

INDICE

Da Francesco De Sanctis a Francesco Torraca

Nel marzo del 1827, Thomas Babington Macaulay, occupandosi delle opere del Machiavelli, tradotte, in francese, nel 1825, da J. V. Périer (1), a un certo punto, osservava: " How Philip disposed his troops at Chaeronea, where Hannibal crossed the Alps, whether Mary blew up Darnley, or Siquier shot Charles the Twelfth, and then thousand other questions of the same description, are in themselves unimportant. The inquiry may amuse us, but the decision leaves us no wiser. He alone reads history aright who observing how powerfully circumstances influence the feelings and opinions of men, how often vices pass into virtues and paradoxes into axioms, learns to distinguish what is essential and immutable " (2). Ci vuol poco, dopo tutto, a comprendere che il Macaulay, attraverso queste sue considerazioni, si proponeva uno scopo: quello, cioè, di muovere un rimprovero, altrettanto giusto quanto severo, a coloro fra i critici, i quali, esagerando nella ricerca e nella illustrazione de' particolari, perdevano di vista e, quindi, negligevano del tutto ciò, che il De Sanctis usava definire il *sostanziale* delle opere; lo scopo, dunque, di rilevare e biasimare gli eccessi della così detta critica storica. Per lui, infatti, non ha alcuna importanza il conoscere come Filippo II il Macedone abbia disposto le sue milizie a Cheronea, dove Annibale abbia attraversato le Alpi, se Maria Stuarda e Siquier abbiano colpito di propria mano Darnley e Carlo XII: indagini, tutte, le quali, se possono divertirci, non accrescono punto il nostro sapere. Per lui il vero storico è quegli, che, osservando la grande influenza delle circostanze sui sentimenti e sulle opinioni degli uomini e la frequente facilità, con cui i vizi sogliono

(1) *Oeuvres complètes de* Machiavel, *traduites par* J. V. Périer, Paris, 1825.

(2) *Critical and historical essays, contributed to The Edinburgh Review, by* T. B. Macaulay, Vol. I, Leipzig, Bernhard Tauchnitz, 1850, p. 82.

essere scambiati in virtù e i paradossi in assiomi, impara a distinguere, nella natura umana, l'accidentale e transitorio dall' immutabile ed essenziale.

A non lungo andare, a questi rimproveri del Macaulay per gli eccessi della critica storica, ne seguirono altri, non meno giusti e severi. " On s'est souvent plaint — scriveva, nel 1841, Carlo Hillebrand, il traduttore incomparabile della *Storia della letteratura greca* di Ottofredo Müller — de cette intervention de la philosophie dans les sciences historiques, parce que parfois des esprits amoureux de systèmes en ont abusé d'une manière fâcheuse. Pourtant, si l'on voulait repousser toutes les excellentes choses, dont on a abusé en ce monde, il faudrait renoncer à toutes, ce semble. Il est certainement très — regrettable que des idées philosophiques préconçues égarent les savants dans leurs recherches et leur fassent voir ce qu' ils ont besoin de voir pour leur cause et ce qui souvent n'est pas dans les faits; mais il est plus regrettable encore, si je ne me trompe, de voir des savants accumuler les lettres mortes et les faits arides, de n'apercevoir que la matière et de renoncer à chercher la vie et la séve des lettres et des faits, c' est-à-dire l' idée générale qui les anime. Élever un édifice, sans matériaux solides, est, sans doute, une oeuvre vaine et puérile, mais amasser des pierres sans savoir à quoi elles serviront, sans les tailler pour qu'elles puissent se joindre les unes aux autres, sans les classer selon leur forme et leur composition, c'est affaire de manoeuvres aveugles et de travail servile „ (1). Nè mancarono altri rimproveri. Leggiamo; è il Flaubert, che scrive, tenendosi, per ora, sulle generali: " Tu me parles des critiques; à quoi bon s' inquiéter de ce que les merles piaillent? Je me fais fort de soutenir dans une thèse qu'il n' y a pas une critique de bonne depuis qu' on en fait, que ça ne sert à rien qu'à embêter les autres et à abrutir le public; on fait de la critique quand on ne peut pas être soldat „ (2). Verissimo! E la Grecia del periodo posteriore ad Alessandro insegni! E insegnino gli studi di filologia e di erudizione storica, di archeologia e di grammatica, di esegesi e di critica, fioriti, in detto periodo, nelle scuole di Alessandria e di Pergamo! L'affermazione, recisa e alquanto sdegnosa, del Flaubert è del 1846; essa, malgrado, anche, la sua forma generica, deve essere considerata da noi come indice sicuro di uno stato di animo, tutt'altro che lusinghiero, nell'autore verso gli eccessi, cui la critica storica era pervenuta, nella prima metà del secolo XIX.

---

(1) *Histoire de la littérature grecque jusqu'à Alexandre le Grand par* O. Müller, *traduite par* K. Hillebrand, tome premier, Paris, A. Durand, 1865, p. LXXXII.

(2) G. Flaubert: *Correspondance*, Paris, Charpentier, 1905, Vol. I, p. 182.

Nel 1853, poi, precisando meglio il suo pensiero, il Flaubert affermava: " La critique littéraire me semble une chose toute neuve à faire; ceux qui s'en sont mêlés n'etaient pas du métier, ils pouvaient peut-être connaître l' anatomie d'une phrase, mais ils n'entendaient gouthe à la physiologie du style „ (1). Si tratta, evidentemente, d'una tiratina di orecchi a La Harpe e compagni, seguaci di quella critica classica, il cui compito s' iniziava, svolgeva ed esauriva nella pura e semplice valutazione degli elementi formali, della lingua, cioè, e dello stile, dell'opera d'arte. Non sarà ozioso, intanto, rilevare che il Flaubert, con la sua espressione *physiologie du style,* si sarà voluto riferire a quella *individualité,* di cui l'artista impronta il contenuto della sua opera, e al contenuto stesso, con la relativa sua elaborazione e maturazione; a quella *individualité,* insomma, di cui egli parla, svolgendo e chiarendo meglio il suo pensiero, in una lettera, spedita, nel settembre (?) del 1860, a M.me Roger des Genettes: " Tant mieux si la littérature anglaise de Taine vous intéresse. Son ouvrage est élevé et solide, bien que j'en blâme le point de départ. Il y a autre chose dans l'art que le milieu où il s'exerce et les antécédents physiologiques de l' ouvrier. Avec ce système-là, on explique la série, le groupe, mais jamais l'individualité, le fait spècial qui fait qu'on est *celui-lá.* Cette méthode améne forcément à ne faire aucun cas du *talent.* Le chef-d' oeuvre n' a plus de signification que comme document historique. Voilà radicalement l' inverse de la vieille critique de La Harpe „ (2). Solo nel 1869, abbiamo un'affermazione esplicita di ciò, che dovrebbe essere, nel pensiero del Flaubert, la critica vera e nuova; una esauriente enumerazione delle doti, di cui dovrebbe essere fornito il critico tanto atteso e vagheggiato; il critico del dimani, atto a profondarsi nell'opera, per analizzarla e valutarla; il critico, ricco di bontà e d' immaginazione, di gusto e di entusiasmo; il critico *artiste,* in una parola, capace, non solo di trasferirsi nell'opera, ma di ripeterne anche il processo di creazione e di elaborazione, per, quindi, animarla, viverla e contemplarla, da quello stesso punto di vista, da cui la aveva contemplata, e alla stregua istessa, con cui la aveva animata e vissuta il vero e proprio autore. "Vous me parlez—così scriveva il Flaubert, nel febbraio del 1869, a George Sand—de la critique dans votre dernière lettre, en me disant qu'elle disparaîtra prochainement. Je crois, au contraire, qu'elle est tout au plus à son aurore. On a pris le contrepied de la précédente, mais rien de plus. Du temps de La Harpe,

---

(1) G. Flaubert: *Op. cit.,* Vol. II, pp. 331-332.
(2) G. Flaubert: *Op. cit.,* Vol. III, pp. 195-196.

on était grammairien; du temps de Sainte-Beuve et de Taine, on est historien. Quand sera-t-on artiste, rien qu' artiste, mais bien artiste? Où connaissez-vous une critique, qui s'inquiète de l'oeuvre en *soi,* d'une façon intense? On analyse très finement le milieu, où elle s'est produite, et les causes, qui l'ont amenée; mais la poétique *insciente?* d'où elle résulte? sa composition, son style? le point de vue de l'auteur? Jamais. Il faudrait pour cette critique-lá une grande imagination et une grande bonté, je veux dire une faculté d'enthousiasme toujours prête, et puis du *goût,* qualité rare, même dans les meilleurs, si bien qu'on n'en parle plus du tout „ (1).

Eppure, nel 1869, questo critico *artiste,* fornito di *grande imagination* e di *grande bonté*, dotato di una *faculté d'enthousiasme tojours prête* e ricco di *goût,* non mancava in Italia. Questo critico, invero, aveva già rotto le maglie, da cui rischiava di essere come irretito, del purismo pseudo-aristotelico di un certo Puoti, si era già liberato dagli errori e da' pregiudizi della rettorica tradizionale ed era già passato dallo studio, cosciente e metodico, delle parole e de' costrutti all'esame, perspicace e paziente, degli uomini e de' fatti; questo critico aveva già mosso guerra al vuoto formalismo de' classici e alla morale categorica de' romantici, aveva già, continuando bellamente la tradizione paesana, accolto, attraverso l'opera del Vico, il criterio della *storicità* dello Schlegel, da una parte, e quello della *creatività* e dell'*autonomia* dell'arte dell'estetica egheliana, dall'altra, e aveva, attraverso il crogiolo del suo pensiero, impresso già l' impronta, maschia e originale, della sua individualità nelle teorie, venutegli d'oltralpe; questo critico, ponendosi dallo stesso *point de vue de l'auteur*, aveva già interrogato parecchie opere d'arte e, sorretto da profonda penetrazione psicologica e da squisita sensibilità estetica, ne aveva già intuite le bellezze più riposte e ripetuto il processo di creazione e di elaborazione; questo critico, in grazia della infallibilità del suo gusto e della forza analitica e sintetica del suo pensiero, e col sussidio, anche, delle forze, fresche e nuove, del pensiero europeo, aveva già spogliato la nostra critica romantica del troppo e del vano, purificato già la scuola di ogni pregiudizio e pedanteria e già dato all' Italia una vera e propria estetica; questo critico *ideale*, dunque, oltre che artista e pensatore-artista, per l' ingenuità ed immediatezza delle impressioni; pensatore, per l'equilibrio dello spirito e la serietà e coerenza della mente eletta — noi l'avevamo già, nel 1869: l'avevamo, per l'appunto, in Francesco De Sanctis.

Ma quali e quanti contrasti e dissensi, intorno all'opera di questo

(1) G. Flaubert: *Op. cit.*, Vol. III, p. 387.

critico ideale! Bocciato, in rettorica dal Mamiani (1), incominciò, ben presto, a provare come sa di sale il frutto de' propositi virili: dalla congiura, infatti, del silenzio, a proposito delle lezioni magistrali, tenute, tra il 1853 e il 1855, a Torino, intorno alla *Divina Commedia*, all'accusa di eghelianismo cieco e di esagerata metafisicheria il passo fu breve. Non si adontò dell'una, né rispose, in sulle prime, all'altra, pur sapendo che e l'una e l'altra eran dovute al dalmata Pier Alessandro Paravia: un fior di pedante, che faceva strazio disonesto e grande scempio dell'Alighieri; un professore di eloquenza, cui il De Sanctis avrebbe potuto dimostrare l'originalità ed indipendenza del suo eghelianismo e, insieme, rispondere col Flaubert: “ Je crois que les règles s'en vont, que les barrières se renversent, que la terra se nivelle... L'art qui devance toujours a du moins suivi cette marche; quelle est la poétique qui soit debout maintenant?... La médiocrité chérit la règle, moi je la hais „ (2). E si ebbero altre accuse; quella, per esempio, dell'assenza, in lui, di ogni sicurezza storica, e della mancanza, nella sua critica, di ogni ricerca di manoscritti, di ogni tentativo di correzione e di riscontri di testi, e di ogni indagine positiva di dati e di fatti. Per quest'assenza e mancanza, mentre se ne definiva incompiuto il metodo e si affermava che esso “ devia la gioventù dal retto sentiero „ e sostituisce al “ *Cercate, indagate, dimostrate* „ della critica storica il suo “ *Contemplate e indovinate* „, si conchiudeva, poi: “ Egli non ha avuto il tempo o la voglia d'informarsi neppure dei più importanti risultati, ottenuti dai nostri più valorosi, e assai spesso i suoi migliori lavori sono fatti senza prenderne cognizione. Il suo metodo è quindi chiaramente in opposizione col nostro: o è falso l'uno, o è falso l'altro „ (3). O false, io aggiungo, le premesse del ragionamento: se si tratta, invero, di due metodi, sostanzialmente diversi e, quindi, esplicantisi con diversità di fini e di mezzi, perchè mai l'esistenza dell'uno dovrebbe, necessariamente, escludere quella dell'altro? Per questa assenza e mancanza, inoltre, gli si rimproverò di non avere sufficiente preparazione e disposizione alle discussioni ermeneutiche e critiche e agli esami storici e filologici (4).

---

(1) F. De Sanctis: *Beatrice, saggio inedito a cura di* G. Laurini, Napoli, A. Morano, 1914, pp. XII-XIV.

(2) G. Flaubert: *Op. cit.*, Vol. II, pp. 130 e 315.

(3-4) *La giovinezza di* F. De Sanctis, *frammento autobiografico pubblicato da* P. Villari, Napoli, A. Morano, 1889, pp. 362-363; G. Carducci: *Poesia e storia*, Vol. XVI delle *Opere*, Bologna, N. Zanichelli, 1905, p. 194; F. D'Ovidio: *Rimpianti*, R. Sandron, Milano-Palermo-Napoli, 1903, p. 132, e *Nuovi studii danteschi — Ugolino, Pier Della Vigna, I Simoniaci e discussioni varie—*, U. Hoepli, Milano, 1907, p. 121.

Circa la preparazione, passi pure: non si può essere, del resto, preparati a tutto; e chi non ha peccati, anche, d'impreparazione, scagli pure la prima pietra! Circa, poi, la disposizione, si vada innanzi alquanto cauti e adagino! Perchè non mancava, dopo tutto, nel De Sanctis una tale disposizione. Si legga: " Parecchi anni ero stato a leggicchiar grammatiche, lavorando intorno a quella di Basilio Puoti. Leggevo... tirato da una specie di febbre, che non mi dava tregua, nè distrazione. Leggevo le pagine più noiose, come si fa d'un romanzo. Così mi messi in corpo i *Dialoghi della volgar lingua* di Pietro Bembo, durando alla fatica di quei caratteri barbari, gotici, abbreviati, minuti, che mi stancavano gli occhi. E cosi m' inghiottii il Varchi, il Fortunio e i sottili avvertimenti del Salviati e la prosa dottorale del Castelvetro e il Bartoli e il Cinonio e l'Amenta e il Sanzio e non so quanti altri autori... Quando avevo finito un libro, ne pigliavo subito un altro... Certo, se io mi fossi dato a quegli studi e li avessi seguiti con tenacità, sarei riuscito un gran decifratore di manoscritti e di papiri, ché ci avevo pazienza e buon'occhio... Mi gettai con avidità sopra i retori e i grammatici del secolo XVIII, con un segreto, che mi cresceva l' appetito. Lessi tutto il corso, che Condillac aveva compilato a uso di non so quale principe ereditario. Studiai molto Tracy e Dumarsais... Le mie prime lezioni furono una storia della grammatica. Volevo fare una storia delle forme grammaticali... Tutto era nuovo, autori, libri, giudizi. Le mie censure erano senza pietà e senza riguardo. Censuravo quel moltiplicare infinito di casi e di regole... pigliando ad esempio l'*a*, il *per*, il *da*, irti di sensi e che pur non avevano che un senso solo. La mia attenzione andava dalle forme al contenuto, dalle parole alle idee, sicchè, sotto a quelle apparenze grammaticali, variabili e contraddittorie, io vedevo una logica animata... Avevo molta attitudine alle minuzie; sminuzzavo tutto, e su ciascuna minuzia esercitavo il mio cervello sottile. La stessa minuteria era nelle cose della lingua. Dopo aver analizzato e rovistato in tutti i sensi il fatto grammaticale, mi divertivo con le parole e, con la mia infinita erudizione, attinta ai testi di lingua, di ciascuna parola dicevo i derivati e i composti, i sensi antichi e nuovi, le simiglianze e le differenze, tanto che mi chiamavano il dizionario vivente „ (1). Si vada, poi, a dire che al De Sanctis facesse difetto, per davvero, una sufficiente disposizione alle discussioni ermeneutiche e critiche e agli esami storici e filologici. Buon per noi,

---

Cfr. anche: F. TORRACA: *Saggi e Rassegne*, Livorno, Vigo, 1885, pp. 382-394; E. COCCHIA: *Il pensiero critico di Francesco De Sanctis*, Napoli, A. Morano, 1899.

(1) *La giovinezza di* F. DE SANCTIS cit., pp. 157-172.

del resto, se egli, un bel giorno, attratto dal fondamento, che natura pone, piantò rettorica e filologia, e si diè a svolgere, fecondare e maturare gl' impulsi innati! Di De Sanctis, infatti, ne abbiamo uno soltanto; abbiamo numerosi filologi, invece, così ben forniti di quelle tali disposizioni!

Che dir, poi, della presunta ignoranza, in lui, de' risultati più importanti della critica storica e della sua, non meno presunta, abitudine di lavorare, prescindendo, per leggerezza o prigrizia, dalle opere, anche, migliori dell' indirizzo positivo? Io non so a quali risultati si voglia alludere; mi limiterò, quindi, a ricordare che l'opera del De Sanctis, svoltasi tra il 1853 e il 1874, maturava, proprio, allo spuntar dell'alba della nuova scuola. A eccezione, infatti, del *Propugnatore*, fondato da F. Zambrini, in Bologna, nel 1868, per raccogliervi i risultati delle indagini positive, le altre opere di detta scuola risalgono tutte, o quasi, ad epoca posteriore: al 1872, risale il *Virgilio nel Medio Evo* del Comparetti; al 1874 e 1876, gli *Studi letterari* e i *Bozzetti critici e Discorsi letterari* del Carducci; al 1876 e 1884, le *Fonti dell'Orlando Furioso* e le *Origini dell'Epopea Francese* del Rajna; al 1877 e 1878, le *Origini del teatro in Italia* e la *Poesia popolare italiana* del D'Ancona; al 1875-1888, le *Antiche rime volgari del Codice Vaticano 3793*, dello stesso; al 1878-1889 e al 1880, i sei volumi della *Storia della letteratura italiana* e i *Primi due secoli della letteratura italiana* del Bartoli; al 1878-1881, il *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi* del Villari; al 1883, infine, e per tacere di altro, la fondazione del *Giornale storico della letteratura italiana*, a Torino, per opera del Graf, del Novati e del Renier. Che il De Sanctis, inoltre, non si lasciasse andare così facilmente alla leggerezza o alla pigrizia e preparasse, invece, i suoi lavori con diligenza, leggendo e consultando, ci vien dimostrato, oltre che dalle lievi sviste e da' pochi dati erronei di fatto, in cui egli incorse, ne' due volumi della *Storia della letteratura italiana*, da " qualche poco fondata opinione, *anche*, attinta all'erudizione del suo tempo " (1). Lo stesso De Sanctis, del resto, afferma: " Non parlavo di un libro, che non l'avessi studiato io medesimo; e il mio costume era, letto il libro, metterlo da parte, e pensarci su passeggiando e almanaccando " (2).

Altrettanto infondato è quel difetto di sicurezza storica, che il Carducci ammetteva, senz'altro, nell'opera desanctisiana e che io già rilevai. Incomincerò, anzitutto, col notare che il forte Poeta marem-

(1) F. De Sanctis: *Storia della letteratura italiana*, *a cura di* B. Croce, Vol. II, Bari, G. Laterza, 1912, p. 438 e sgg.

(2) *La giovinezza di F. De Sanctis* cit., p. 164.

mano, cui, in seguito, fecero eco non pochi astri minori, nel dar " biasmo a torto e mala voce „ al sommo Critico irpino, parvé, per un certo tempo, non avesse altra mira che quella di tirar sassi contro il De Sanctis e la sua estetica: talmente egli sembrava andasse in cerca, col rampino, di ogni occasione per inveire, attraverso la ironia e il sarcasmo, contro di essi. Ed eccolo, ora, definirne i seguaci, i " Fra Cipolla della estetica „ ; ora, alludervi apertamente, esortando a questa stregua: " Va, va, filisteo, va a far lezione d'estetica! „ ; ora, dare, scherzosamente, al De Sanctis del *professore*, del *buono,* del *brav'uomo,* del *critico anziano* e dell'*egregio uomo*; ed, ora, anche, parlarne in tono cattedratico ed altezzoso: quando non ne parli, addirittura, in modo astioso e ingiusto. " Un estetico è capace di tutto, scriveva, nelle sue *Conversazioni e divagazioni heiniane*, nel 1872. Egli, già, incomincia dal credere su 'l serio ch'ei fa un onore, per esempio, a Dante, rimettendogli a nuovo rilegate in prosa marocchina romantica le sue *posizioni* (parlan così cotesta gente); e poi tiene, o ha dal mestiere l'obbligo di tenere i lettori o gli uditori suoi per un branco di esseri inferiori, ai quali egli deve insegnare a sentire, a pensare e a compitare. Con tutto ciò non ha egli per sé l'obbligo di saper leggere corrente e senza spropositi: certi espositori del *mondo* di Dante li vorrei vedere alla prova di leggere ad alta voce e a senso qualche terzina del *Paradiso*! Gli estetici, insomma, sono i più impostori fra i pedanti e i più pedanti fra gl'impostori „ (1). Nel 1898, scriveva : " Primo a deturbare il lodato canto [la canzone *All'Italia* del Leopardi] da tanta altezza, credo fosse il De Sanctis; un gran valentuomo, ma pieno di preoccupazioni e di pregiudizi (pregiudizi, intendiamoci, filosofici, estetici, ecc., che sono i peggio, perchè più abbracciati e seguitati) e un po' in difetto, se male non m'appongo, di quella sicurezza storica, procedente da un'esercitata e matura cognizione dei fatti e dei documenti storici, tecnici e artistici, onde bisogna dominare la serie delle idee e lo svolgimento delle forme, chi voglia discorrere d'una letteratura non per trastullo accademico „ (2). E potrei continuare e, continuando, ricordare dell'altro: ricordare, per esempio, l'ultimo dardo, *sine ictu*, lanciato dal Poeta, morto appena il De Sanctis; non posso tenermi, però, dal rilevare, non perchè, intendiamoci, interessi molto il saperlo, ma in ossequio, appunto, alle esigenze di quella critica storica, in nome

---

(1-2) G. CARDUCCI: *Studi Saggi e Discorsi*, Vol. X delle *Opere*, Bologna, N. Zanichelli, 1898, p. 36 ; *Le tre canzoni patriottiche di* G. LEOPARDI (*Rivista d'Italia*, Anno I, Vol. I, Roma, 15 Febbraio 1898. Riprodotto in *Poesia e Storia* cit., pp. 194-195, con la soppressione, però, dell'aggettivo *storica*).

della quale fu stretta la nuova *Santa Alleanza* e bandita la grande Crociata, dal rilevare, dunque, che, una volta tanto, il Carducci non mancò di definire, come si conveniva, il De Sanctis: di definirlo, cioè, *illustre critico* (1). Illustre, sì, ma non critico soltanto: maestro, anche; maestro, se, qualche volta, il Carducci, proprio il Carducci, intese il bisogno di sciacquare i suoi cenci tra le acque dell' estetica desanctisiana, altrettanto fresche di bella e trasparente italianità e armonicamente gorgoglianti quanto quelle dell'Arno. Ma donde e perché mai tanta violenza di attacchi ingiusti e astiosi, nel forte Poeta maremmano? Dalla mancanza in lui, da una parte, di una qualsiasi cultura filosofica; dovrei, forse anche, aggiungere: dall'assenza di una qualsiasi disposizione per le speculazioni filosofiche; mancanza e assenza, che negavano al Poeta ogni, o quasi, possibilità di comprensione adeguata e di tacito adattamento alla critica del De Sanctis. Dal temperamento e, quindi, dalla natura dell'uomo, dall'altra. Perchè meravigliarsi dell'aver lui, un giorno, scagliato " giù dalla cattedra, con disprezzo, la *Storia della letteratura* [del De Sanctis], tolta di mano a un troppo semplice scolaro " (2), se, un altro giorno, commentando *Il Messaggio* del Parini, " arrivato a' versi:

> Cara de' baci invidia
> Che riverenza contener poi sa,

si ottenebrò tutto improvvisamente, e proruppe: — È un madrigaletto, è un madrigaletto!.., Imbecille! " (3) E si trattava del Parini: di uno, cioè, de' poeti suoi più prediletti! Inezie, dopo tutto, dovute a esuberanza di vita e di vigore, e che noi dimenticheremo, in grazia della sua arte squisitamente sovrana.

E, ora, una domanda: era, forse, giustificabile la guerra, mossa alla critica del De Sanctis, in nome di un'altra critica? Certamente, no. Altro è l'indirizzo positivo, altro l'indirizzo estetico: si tratta, invero, di due scuole, aventi, come già notai, diversità di fine e di mezzi, e militanti, quindi, in campi del tutto diversi; di due scuole, dunque, le quali, volendo, potrebbero svolgersi, in un certo senso, l'una indipendentemente dall'altra, senza reciproche imposizioni e sovrapposizioni, ma con piena autonomia di analisi e di sintesi e completa libertà di movimento e di pensiero. Strana, perciò, l'affermazione di alcuni critici,

---

(1) G. Carducci: *Bozzetti e scherme*, Vol. III delle *Opere*, Bologna, N. Zanichelli, p. 391; *Il Parini minore*, Vol. XIII delle *Opere*, Bologna, N. Zanichelli, 1903, p. 134.

(2) B. Croce: *Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti*, Napoli, Stab. Tip. della R. Università, 1898, p. 31 e sgg.; *Giosuè Carducci*, Bari, G. Laterza, 1920, p. 151.

(3) *Antologia carducciana*, Bologna, N. Zanichelli, 1918, p. 179, nota 29.

da me già ricordata: " Il suo metodo [del De Sanctis] è chiaramente in opposizione col nostro: o è falso l'uno o è falso l'altro ". Falso nè l'uno, nè l'altro, perchè veri entrambi, corrispondendo, l'uno, a bisogni di ricerche positive e, l'altro, ad esigenze psicologiche ed estetiche; svolgendosi, l'uno, attraverso valutazioni ed esami di fatti concreti, storicamente accertati o da accertare, e, l'altro, attraverso verità e intuizioni spirituali e ideali; servendosi, l'uno, della storia e della filologia e, l'altro, dell'estetica e della psicologia; studiando, l'uno, gli avvenimenti sociali e politici e, l'altro, le creazioni dell'arte e le manifestazioni del bello; mirando, l'uno, alla ricostruzione e illustrazione della realtà positiva e, l' altro, all' esame e alla valutazione della realtà poetica. Due scuole, dunque, rispondenti alle esigenze imprescindibili di due realtà e tali, perciò, da non poterne giammai sopprimere qualcuna; perchè la soppressione dell'una equivarrebbe, dirò così, al rifiuto della gravitazione universale del Newton o del Risorgimento nazionale dell' Italia, come la soppressione dell'altra importerebbe il diniego di quel godimento spirituale, da cui ci sentiamo come pervasi e dominati, e leggendo un canto della *Divina Commedia* o una tragedia dello Shakespeare, e udendo un melodramma del Bellini o del Verdi, e contemplando un'opera del Sanzio e del Buonarroti. Non a torto, Benedetto Croce, al Bertana, il quale aveva affermato che il De Sanctis fu sempre scarso espositore di fatti, osservò: " E, di grazia, se il De Sanctis, facendo lo storico, non esponeva *fatti*, che cosa esponeva? Fantasie? sogni? pretese rivelazioni e ispirazioni divine? O si vuol dire ch'esponeva *idee*? e le idee, quando se ne fa la storia, non sono anche esse dei fatti, ossia dei *fatti ideali?* O si vuol riconoscere carattere di *fatto* solo ai *piccoli fatti* e ai *fatti esteriori*, e ai dati, che si attingono immediatamente da documenti d'archivio, da bolle e da diplomi, da carte notarili e sentenze giudiziarie? ". (1) Nè a torto il D'Ovidio scriveva: " Ci ha o non ci ha da essere a questo mondo una critica estetica? Ne fu o no il De Sanctis un esempio sommo? Se si vuol dire che quella non ci ha da essere o che questi non l'esercitò in modo esemplare, alla buon'ora; ma sarebbero due solenni enormità! Se poi torna assurdo il pensare che la critica estetica debba essersi rassegnata ad andar definitivamente in fumo il giorno che il povero De Sanctis spirò, quasi ella fosse la moglie indiana costretta a buttarsi sul rogo del marito, e se è peggio che ingiusto il negare ch'egli la rese feconda dei più nobili esempi, bisognerà bene acconciarsi all' idea che più d'uno miri a questi esempii, e non ne provi una superstiziosa paura quale avanti ad un mostro " (2).

---

(1) B. Croce: *Francesco De Sanctis* cit., p. 6.

(2) F. D'Ovidio: *Rimpianti* cit., pp. 121-122.

Necessità vuole, dopo tutto, che i due indirizzi vivano e si svolgano: tanto meglio, se potessero convivere e contemperarsi, fondendosi ed armonizzando.

Ma è proprio vero che a Francesco De Sanctis facesse difetto la *sicurezza storica?* Tutt'altro! La sua passione per la storia era così grande che egli, leggendo e meditando, negli anni primi della sua giovinezza, si trasferiva a tal punto nell'intimo degli avvenimenti da trasformarsi, agli occhi suoi, in un protagonista degli stessi. " Avevo una matta voglia di leggere, e in segreto mi divorai in pochi mesi tutti quei volumi [la *Storia Romana* del Rollin, del Crévier, ecc.]... Le sventure m' impressionavano grandemente, e innanzi al mio cuore avevano ragione i vinti, quelli appunto, a cui la storia dava torto. Sentivo molta tenerezza per Pompeo, la quale si convertiva in altrettanto odio contro Cesare... I miei favoriti erano Epaminonda e Annibale... Cesare vinse i Galli, che erano barbari e ignoranti della guerra, e poi con le sue legioni agguerrite gli fu facile vincere i soldati effeminati di Pompeo. Ma Annibale battè i Romani, ch'erano i primi soldati del mondo... Io stavo così concentrato sotto il peso delle mie letture, che mi riempivano il cervello di fantasmi e non mi lasciavano quieto. Nel mio cervello si formava come un mondo luminoso, nel quale vedevo quei fantasmi come persone vive, e sentivo le loro parole distintamente. E dimorando tutto dentro di me, non sentivo e non vedevo niente intorno a me. Quei fantasmi generavano altri fantasmi, e io mi facevo il protagonista della storia, ed ero sempre re, imperatore e generale, e davo di gran battaglie, con sapienza di apparecchi e di movimenti, e spesso questi sogni ad occhi aperti duravano più giorni „ (1). Il De Sanctis, insomma, avrebbe potuto bene affermare, col Flaubert, a' proposito di questa sua passione per la storia antica: " L'antiquité me donne le vertige „ (2). Poteva, dunque, egli, così sensibile al culto e all'amore per questa disciplina, mancare, veramente, di ogni *sicurezza storica?* Egli, divoratore, accurato ed entusiasta, di ogni sorta di libri storici? Purchè non si voglia intendere, per *sicurezza storica*, quella speciale tranquillità di spirito e di pensiero, che viene agli eruditi dalle ricerche speciali della loro erudizione: nel quale caso, sarei costretto a ricordare l'oraziano: *Sed non erat hic locus*, perchè il De Sanctis non si propose mai di fare della erudizione. Il De Sanctis, invero, per le sue attitudini peculiari, era nato a dominare le cose dall'alto. Ingegno veramente sovrano, della erudizione, ammannita già dagli altri, prendeva quel

---

(1) *La giovinezza di F. De S.* cit., pp. 6-12.
(2) G. Flaubert: *Correspondance* cit., Vol. I, p. 102.

tanto, che faceva al suo caso, e, per giunta, senza l'ombra, neppure, di un qualsiasi apparato critico. Dalla storia, poi, sorretto da una potente facoltà d'intuizione e da una finezza e vigoria, non comuni, di analisi e di sintesi, derivava, attraverso la meditazione del singolo e del tutto, del generale e del particolare, quadri densi e profondi d'interi e vasti periodi; quando non si tratti di tocchi brevi, laconicamente concisi e nervosamente impressi, riferentisi alle vicende tutte della storia. Un esempio di sintesi generale; " Ci ha nel mondo quattro o cinque parole motrici di civiltà, che trovi di continuo ripetute nelle sanguinose storie del genere umano: religione, scienza, libertà, patria, umanità. Concetti astratti ed inerti, che allora operano efficacemente, quando s' impossessano di tutta la tua anima, divenuti immagini e sentimenti (1) „. Un altro: " Il carattere del Medio Evo è la trascendenza; un di là oltreumano ed oltrenaturale, fuori della natura e dell' uomo, il genere e la specie fuori dell' individuo, la materia e la forma fuori della loro unità, l' intelletto fuori dell'anima, la perfezione e la virtù fuori della vita, la legge fuori del mondo. La base di questa teologia filosofica è l'esistenza degli universali. Il mondo fu popolato di esseri o intelligenze, sulla cui natura molto si disputò... L'ascetismo era il frutto naturale di un mondo teocratico spinto all'esagerazione. La vita quaggiù perdeva la sua serietà e il suo valore. L'uomo dimorava con lo spirito nell'altra vita. E la cima della perfezione fu posta nell'estasi, nella preghiera e nella contemplazione (2) „. Quante cose in sì *picciola orazion!* E cose per davvero, e perchè costituiscono l'estratto riconcentrato di letture vaste e profonde, e perchè frutto di una mente, che *abhorret a vacuo*; cose, dopo tutto, che i critici positivi non potranno irridere e, quindi, considerare da meno de' risultati della loro critica. Qualche esempio, ora, di sintesi particolare; il quadro, appunto, dell'Italia, a' tempi del Machiavelli: " L' Italia aveva ancora il suo orgoglio tradizionale, e guardava l' Europa con l'occhio di Dante e del Petrarca, giudicando barbare tutte le nazioni oltre le Alpi. Il suo modello era il mondo greco e romano, che si studiava di assimilarsi. Soprastava per coltura, per industrie, per ricchezze, per opere d' arte e d' ingegno; teneva senza contrasto il primato intellettivo in Europa. Grave fu lo sgo mento negl' italiani, quando ebbero gli stranieri in casa, ma vi si ausarono e trescarono con quelli, confidando di cacciarli via tutti con la superiorità dell' ingegno. Spettacolo pieno di ammaestramento è vedere tra lanzi, svizzeri, tedeschi e francesi e spagnuoli l'alto e spen

---

(1-2) F. De Sanctis: *Beatrice* cit., pp. 40-41; *Storia della letteratura* cit., Vol. I, pp. 270-271.

sierato riso di letterati, artisti, latinisti, novellieri e buffoni nelle eleganti corti italiane. Fino nei campi i sonettisti assediavano i principi; Giovanni de' Medici cadeva tra' lazzi di Pietro Aretino. Gli stranieri guardavano attoniti le maraviglie di Firenze, di Venezia, di Roma e tanti miracoli dell' ingegno; e i loro principi regalavano e corteggiavano i letterati, che con la stessa indifferenza celebravano Francesco I e Carlo V. L' Italia era inchinata e studiata da' suoi devastatori, come la Grecia fu da' Romani „ (1). Qualche altro esempio, anche qui: un quadro dell' Italia, a' tempi del Foscolo e del Monti: “ L' Italia, secondo il solito, se la contendevano francesi e tedeschi. Ritornava la storia, ma con altri impulsi. Non si trattava più di diritti territoriali. La sete del dominio e dell' influenza era dissimulata da motivi più nobili. Venivano in nome delle idee moderne. Gli uni gridavano “ libertà e indipendenza nazionale „: dietro alle loro baionette ci era Voltaire e Rousseau. Gli altri, proclamatisi prima difensori del papa e ristoratori del vecchio, finivano promettitori di vera libertà e di vera indipendenza. Le idee marciavano appresso a' soldati e penetravano ne' più umili strati della società. Propaganda a suon di cannoni, che compì in pochi anni quello che avrebbe chiesto un secolo. Il popolo italiano ne fu agitato ne' suoi più intimi recessi: sorsero nuovi interessi, nuovi bisogni, altri costumi. E quando, dopo il 1815, parve tutto ritornato nel primo assetto, sotto a quella vecchia superficie fermentava un popolo profondamente trasformato da uno spirito nuovo, che ebbe, come il vulcano, le sue periodiche eruzioni, finchè non fu soddisfatto. Quei grandi avvenimenti colsero l' Italia immatura e impreparata. Non ancora vi si era formato uno spirito nazionale, non aveva ancora una nuova personalità, un consapevole possesso di se stessa. Il sole irradiava appena gli alti monti. Nella stessa borghesia, ch' era la classe colta, trovavi una confusione d' idee vecchie e nuove, niente di chiaro e ben definito, audacie ed utopie mescolate con pregiudizi e barbarie. Non erano sorti avvenimenti atti a stimolare le passioni, a formare i caratteri. Privi d'iniziativa propria, aspettavano prima tutto da' principi, poi tutto da' forestieri. Fatti liberi e repubblicani senza merito loro, rimasero al séguito de' loro liberatori, come clientela messa lì per batter le mani e far la corte al padrone magnanimo. E quando, passata la luna di miele, il padrone ebbe i suoi capricci e prese aria di conquistatore e d' invasore, gittarono le alte grida e cominciò il disinganno „ (2). E quante altre notizie storiche! Dalle condizioni della Sicilia, durante il dominio arabo-normanno, a' caratteri del secolo XIV

(1-2) F. De Sanctis: *Storia della letteratura* cit., Vol. II, pp. 62-63, 384-385.

e degli altri secoli; dalla sintesi delle conseguenze, prossime e remote, della Riforma e del Concilio di Trento, in Italia e fuori, allo studio delle cause determinanti delle nuove idee, nel continente vecchio e nuovo; dagli accenni, più o meno diffusi, intorno agli avvenimenti, svoltisi, in Italia, tra il Papato e l' Impero, nel secolo XVIII, auspici e le riforme de' principi e lo spirito innovatore, che si sprigionava dalle opere de' filosofi e de' letterati, alla ricerca, altrettanto logica ed acuta, quanto ricca d' intuizione e feconda di osservazioni, intorno a quel filo conduttore, che, a guisa di *trait d' union,* modera e collega le diverse epoche; dal quadro, rapido e commosso, della grandiosa epopea del nostro Risorgimento politico e nazionale, alla illustrazione, meditata e sapiente, di alcuni tra i suoi fattori e propugnatori più diretti ed efficaci: è tutto un lavoro, che dimostra appieno la *storicità,* squisita e sicura, di quella dorsale, su cui il De Sanctis piantò la sua opera salda e multiforme: la quale cosa ha, senza dubbio, la sua importanza per il mio assunto, se è certo che la storia costituisca la condizione *sine qua non* della critica storica.

Ma è proprio vero che manchi, nel De Sanctis, ogni *accenno* di critica storica? A me non pare. Leggiamo: " Quest' ardita concezione [della *Divina Commedia*], non potuta intendere dalla maggior parte degl' interpetri, è stata chiamata una mescolanza, e qualificata di strana e di barbara... Il Vellutello, il Landino, lo Schlegel, il Quinet, l' Ozanam ed anche in parte Hegel e Schelling considerano in questo argomento principalmente il lato mistico e soprannaturale. Per altri al contrario l' altro mondo è un mezzo, un' occasione e quasi un' arma, di cui siasi valuto il poeta per conculcare i suoi avversarii... Per i primi il terreno è un elemento intruso dalle passioni del poeta, sì che la poesia riesce, come dice uno di loro, strano mescolamento di sacro e di profano; Schlegel s' indegna del ghibellinismo del poeta; Edgardo Quinet rimane *choqué*, veggendo che le passioni terrene nel cantore turbano perfino la calma del paradiso; e Lamartine, non abbiamo inteso Lamartine chiamare questa poesia una gazzetta fiorentina? Per gli altri, che guardano principalmente al lato storico e politico, come il Marchetti, il Troja, il Foscolo, il Rossetti, l'Aroux, è grave impaccio la serietà, con cui il poeta rappresenta l' altro mondo " (1). Così scriveva il De Sanctis, nel 1854, a proposito *Dell' argomento della Divina Commedia*; per quanto manchi di ogni apparato cronologico-bibliografico, con relative citazioni di titoli, pagine e date, malgrado ciò, il

(1) F. De Sanctis: *Saggi critici,* Napoli, A. Morano, 1881, pp. 387-388.

brano trascritto non cesserà di essere, sotto un certo aspetto, un *accenno*, sia pure incompiuto, di critica positiva. Qualche altro esempio: " Apro alcuni commenti: è il Cossa, il Colombo, il Cesari, che vanno in estasi innanzi allo stizzo verde ed al cigolare, ed al divellere, ed al balestrare, ammirando con ragione tanta proprietà e vivacità di vocaboli; questi sono i commenti grammaticali. Apro altri commenti: è il Biagioli e compagni, che notano i luoghi imitati da Virgilio, e l' armonia imitativa del *cigola per vento che va via,* e l' antitesi *Non frondi verdi, ma di color fosco;* questi sono i commenti rettorici. Qual è il valore di questi commenti? Io trovo in uno scrittore: *faccia diffusa di rossore* e tosto noto nel mio quaderno la frase *diffusa di rossore*. Che fo io? Io tolgo il rosso alla faccia di una Madonna di Raffaello, e lo rigitto nel vasetto dei colori: io distruggo la materia animata e la rifò grezza... Apro altri commenti: è il Marchetti e compagni, che narrano di Pier delle Vigne e di Guelfi e Ghibellini, e di Pontificato ed Impero. Costoro cadono nello stesso errore de' primi; raccontano fatti ed accidenti scompagnati dai caratteri e passioni, che solo mi possono far comprendere una storia innalzata da Dante a poesia: in luogo di un vocabolario di frasi, ci danno un vocabolario di date e di avvenimenti. Apro altri commenti: è il Boccaccio, che afferma le Arpie essere l'avarizia; ma no, esce in mezzo un altro, le Arpie sono la rapacità e la violenza; voi v' ingannate, sopraggiungono il Rossetti e l' Aroux: le Arpie sono i monaci domenicani... queste specie di commenti grammaticali, rettorici, storici, allegorici non sono più permessi oggi " (1). Si tratta di un brano, appartenente al saggio critico, composto dal De Sanctis, nel 1855, a Torino, intorno a *Pier delle Vigne*, e rappresentante, anch'esso, alla stregua del primo, un *accenno*, sia pure incompiuto, di critica positiva. Se a questi accenni aggiungeremo il ricordo di qualche tentativo, dirò così, di esegesi filologica, come quello intorno ad alcune strofe del famoso contrasto di Cielo Dal Camo (2) e l'altro a proposito della traduzione, fatta dal Caro e dal Leopardi, de' primi versi del secondo libro dell'*Eneide* (3); se vi aggiungeremo gli anacronismi e gli errori grossolani rilevati, quelli, per esempio, della *Storia Fiorentina* di Ricordano e Giacotto Malespini, e le notizie, per quanto brevi, sull'origine del volgare e della nostra poesia d'arte; se vi aggiungeremo, infine, le notizie biografiche, non sempre poche e lievi, date di alcuni nostri scrittori,

---

(1) F. De Sanctis: *Saggi critici* cit., pp. 411-412.
(2) F. De Sanctis: *Storia della letteratura* cit., pp. 2-3.
(3) F. De Sanctis; *Studio su G. Leopardi*, Napoli, A. Morano, 1921, pp. 57-65.

e, per tacere di altro, la sua professione di fede nella bontà e necessità dell' indagine positiva: se vi aggiungeremo tutto questo, non potremo esimerci dall'affermare che si trovi nell'opera del De Sanctis qualcosa, la quale preluda e, in un certo senso, prepari la critica storica. Si legga quanto segue circa la sua professione di fede intorno alla bontà e necessità di questa critica; e, anzitutto, qualche sua considerazione, d'indole, più che altro, generale, sull' importanza della ricerca: " Ciò che annunzia un serio movimento storico è la ricerca: non arrestarsi a qualche cronaca, ma ricercare tutt'i documenti, che riguardano un dato fatto, rovistando biblioteche ed archivii, visitando i luoghi, ove il fatto accadde. Per queste fonti storiche noi siamo più ricchi di altri popoli... Quando si è accertata la verità storica dei fatti, è finito il lavoro dello storico? No, quello è appena il principio... Dapprima è l'illustrazione: cioè, dopo aver raccolto materiali, penetrare nelle parti dubbiose: togliere le incertezze... Segue un altro passo... il discorso storico; la mente, che riflette su que' materiali, segna le lacune, determina i problemi che essi presentano, si ferma sulle parti dubbie, cerca cavarne il netto... È buono augurio che oggi cominci un indirizzo verso le indagini positive, comprendendosi che la base del progresso non sono le teorie, ma le ricerche „ (1). Ed eccoci, ora, a qualche considerazione, in proposito, d' indole speciale: " Io mi spavento quando penso che grave mole di studii e di lavori resta tutta intera sul capo della nuova generazione. Per non parlare che solo della storia della nostra letteratura, se la non dee essere un viaggio artistico, sentimentale, estetico, se dee essere un serio lavoro scientifico, in tutte le sue parti esatto e finito, non potea farla il Settembrini, e non può farla nessuno oggi. Un lavoro è un problema, che non si può risolvere senza i suoi dati, o presupposti. Una storia letteraria è come l'epilogo, l'ultima sintesi di un immenso lavoro di tutta intera una generazione sulle singole parti. Tiraboschi, Andres, Cinguenè sono sintesi del passato. Oggi tutto è rinnovato, da tutto sbuccia un nuovo mondo, filosofia, critica, arte, storia, filologia. Non ci è più alcuna pagina della nostra storia, che resti intatta. Dovunque penetra con le sue ricerche lo storico e il filologo, e con le sue speculazioni il filosofo e il critico. L'antica sintesi è sciolta. Ricomincia il lavoro paziente dell'analisi, parte per parte. Quando una storia della letteratura sarà possibile? Quando questo lavoro paziente avrà portata la sua luce in tutte le parti; quando su ciascuna epoca, su ciascuno scrittore importante ci sarà tale monografia o studio o saggio, che

(1) F. De Sanctis: *La letteratura italiana nel secolo XIX*, Napoli, A. Morano 1902, pp. 56-57.

dica l'ultima parola e sciolga tutte le quistioni. Il lavoro di oggi non è la storia, ma la monografia, ciò che i Francesi chiamano uno studio... Ciò che oggi può essere utile, sono lavori serii e terminativi sulle singole parti, e se la nuova generazione vuole dubitare e verificare, ottimamente!, si mette sulla buona via; ripigli tutto lo scibile parte a parte e riempia le lacune, chè ce n'è moltissime, ed apparecchi una condegna materia di storia. Vedete quanta è la nostra povertà. Una storia della letteratura presuppone una filosofia dell'arte, generalmente ammessa, una storia esatta della vita nazionale, pensieri, opinioni, passioni, costumi, caratteri, tendenze; una storia della lingua e delle forme; una storia della critica, e lavori parziali sulle diverse epoche e sui diversi scrittori. E che ci è di tutto questo? Nulla... Abbiamo vuote generalità, niente che sia frutto di alta speculazione filosofica o di serie investigazioni storiche. Una storia nazionale, che comprenda tutta la vita italiana nelle sue varie manifestazioni, è ancora un desiderio... E mi dolgo soprattutto che presso noi sieno cos scarse le monografie o gli studii speciali sulle epoche e sugli scrittori... Così niente abbiamo ancora d'importante su nessuno de' nostri scrittori, e abbiamo già molte storie della letteratura... Cosa abbiamo noi sopra Machiavelli, o Guicciardini, o Sarpi, o Ariosto, o Folengo, o Tasso? Dello stesso Dante cosa abbiamo, che sia conforme al progresso della scienza? Sono campi ancora inesplorati, dove tutto è a fare. Peggio ancora se ci volgiamo a' tempi moderni, dove viviamo di giudizii e di criterii tradizionali e mal concordi e non sappiamo ancora chi è Foscolo, o Niccolini, o Giusti, o Berchet, o Balbo, o Gioberti, o simili. Fino de' Sommi, del Manzoni e del Leopardi, non si è scritto ancora uno studio di qualche valore. Quanta e quale materia per la nuova generazione! Una storia della letteratura è il risultato di tutti questi lavori; essa non è alla base, ma alla cima; non è il principio, ma la corona dell' opera „ (1). Questo scriveva Francesco De Sanctis, nel 1868; mi si permetta, dunque, di affermare che egli, scrivendo così, mostrava qualità di animatore e divinatore insieme; di affermare, per l'assunto propostomi, che l'indirizzo positivo, nel campo della critica letteraria, fermentava già, preparandosi a germinare, attraverso un lento lavorìo d' incubazione, nell' opera stessa desanctisiana. Non restava che qualcuno de' suoi discepoli cogliesse questo germe in fermentazione per fecondarlo degnamente e saggiamente elaborarlo; per fondare, in una parola, sul pensiero del Maestro, una nuova scuola: quella, cioè,

(1) F. De Sanctis: *Nuovi saggi critici*, Napoli, A. Morano, 1903, pp. 251-254.

che noi potremmo definire, in un certo senso, la *terza scuola* di Francesco De Sanctis. E il discepolo non mancò.

*
* *

Nell' agosto, infatti, del 1876, Francesco Torraca presentava una tesi di laurea, dal titolo *Quinto Ennio*, nella quale non sappiamo se lodare di più la diligenza ed assennatezza della preparazione e della trattazione, o l' aggiustatezza ed opportunità delle meditazioni e de' rilievi. Rilevati, invero, e il lento procedere della storia di Roma, dalle sue origini alla fine del secolo quinto, col consecutivo affermarsi della egemonia romana, e i motivi economici e spirituali delle lotte fra patrizi e plebei, e il senso di opportunità e di moderazione, determinato ne' Romani da queste lotte; ricordato che " tra un mondo, che si sfasciava, ed un mondo, non ancora uscito dalla barbarie, Roma si levò gigante, ricca di forze lentamente accumulate, raccolse l' eredità dell' uno, all' altro diè la spinta e fece sì che la sua storia fosse storia universale "; ricordato, inoltre, che, fra il consolidarsi della potenza, scemava sempre più ciò che suol dirsi *idealità*, e che, penetrato, infine, tra i Romani, il sentimento dell'arte, " dietro il carro de' trionfatori, insieme co' re vinti e co' simulacri delle città ribellate ", non mancarono di coloro, i quali, come Livio Andronico e Nevio, tentarono, sulle orme di Catone e di Fabio, di opporsi alle influenze straniere e di dare, quindi, a Roma una letteratura formalmente e sostanzialmente romana; dopo ciò, il Torraca osserva: " D' altra parte, come resistere? Guardate la resistenza, che Efraimo Lessing iniziò in Germania contro il francesismo prevalente. Ai modelli francesi, il Lessing poteva opporre altri più antichi, più belli, i soli originali; poteva egli mostrare, a' seguaci della moda straniera, che in patria ci era materia, ancora rozza, non ancora tocca, ma varia e ricchissima di poesia e di arte. Quali modelli poteva opporre Nevio a' greci?... Il movimento era, dunque, irresistibile. Per tutti i pori l' influenza greca s' infiltrava nella vita romana " (1). E, più oltre, mentre nota, da una parte, discutendo e illustrando, il connubio, già determinatosi, tra lo spirito greco e il senno romano, e considera, dall' altra, Quinto Ennio come il rappresentante più vero di quest'assimilazione greco-italica, finisce, poi, con l' affermare: " [Quinto Ennio] aveva, dunque, coscienza della sua missione letteraria in Roma. Educato nell' ambien-

(1) F. Torraca: *Quinto Ennio. Le storie florentine*, Napoli, A. Morano, 1876, p. 16 e sgg.

te greco, aveva il capo pieno di forme greche: le Muse lo ispiravano; l' Olimpo era il suo cielo; il Parnaso era il monte, sul quale voleva ascendere. Roma produsse in lui profonda impressione. Lo spettacolo di quella grandezza,... che aveva commosso Nevio, empì Ennio di maraviglia. La sua fantasia ne fu scossa... Ed Ennio pensò: – " Io non narrerò la prima guerra punica: l' ha narrata Nevio; ma questi era barbaro e rozzo. Prima di me nessun Romano ha superato il Parnaso, nè adoperato il bello stile de' Greci." Somiglia a Dante, quando si paragona co' due Guidi, ma è meno modesto:

e forse è nato
Chi l' uno e l' altro caccerà di nido.

Così furono concepiti gli *Annali* " (1). E continua, rilevando la sostituzione, avvenuta, per opera di Ennio, del verso eroico all' orrido saturnio; l' intonazione elevata degli *Annali*; la facilità del poeta nel ritrarre, con tocchi brevi e rapidi, i suoi personaggi; la vivacità e l'evidenza delle sue descrizioni; la sua influenza sull'opera virgiliana; la durata della sua fama; le lodi, tributategli da Lucrezio, Ovidio e Quintiliano; il suo ricordo nell' opera di Gellio e il suo paragone ad Omero. A proposito del quale paragone, egli avverte, conchiudendo: " A noi è lecito dubitare che egli abbia avuto ragione di paragonarsi ad Omero. Ci è tra i due il grande fosso, che separa la poesia spontanea dall' arte riflessa. L' *Iliade* è poesia, non perchè vi entri l' Olimpo con tutti i suoi numi, e gli uomini sieno eroi, ma perchè quella concezione piglia polpe e colori e ci si presenta come cosa viva. È poesia, non solo perchè narra un gran fatto e lo abbellisce di descrizioni... o di vaghe immagini: è poesia, perchè ci trasporta e ci trattiene in una regione fantastica, dove l' incanto ci avvolge e ci domina, e noi crediamo sia quello il nostro mondo, e vi rimaniamo e non sappiamo staccarcene. In una parola, l' *Iliade* è poesia, perchè è creazione, sia creazione di un uomo, sia creazione di tutto un popolo. Ma gli *Annali!* Quando lo scrittore si ostina a seguire la storia passo passo, e non ha la forza di trasformarla entro la sua fantasia, di gittar via ciò che è prosaicamente *reale*, d' idealizzare gli eventi e i personaggi, la storia, allora, comunque leggendaria ed attraente, schiaccerà la poesia... Qui è il difetto di Ennio; qui lo supera Virgilio, il quale, dotato di gusto più squisito e di senso artistico più educato,

(1) F. TORRACA: *Quinto Ennio* cit., pp. 15. In nota, non mancano versi degli *Annali*, a illustrazione e documentazione del pensiero del Torraca.

rimontò alle origini, ad un periodo incerto e oscuro e perciò più poetico... Il merito più grande di Ennio è che la fusione delle due correnti, ellenica e romana, comincia con lui a procedere per un corso determinato. Egli le segna la via „ (1). Non sarà inutile, intanto, riportare ciò, che il Torraca osserva intorno alla definizione di *poeta antinazionale*, data dal Momsen, del nostro Ennio, nella sua *Storia di Roma* : " Non è il caso di parlare di *nazionalità* : non poteva esserci in Roma letteratura nazionale, nel senso di letteratura nata sul suolo di Roma, e lì cresciuta ed allargata. Il merito maggiore di Ennio fu questo, appunto, di aver compreso o sentito (e dovremmo dire *compreso*, se è vero che egli *conobbe con singolare chiarezza la sua tendenza rivoluzionaria*), compreso, dunque, che Roma doveva pigliare dalla Grecia i suoi maestri, i suoi modelli, anche i suoi strumenti di arte. Ma la sostanza, lo spirito, che animò quelle forme, la severità e la maestà, anzi l' orgoglio, che le impronta, non vennero dalla Grecia. Non ci vuole grande sforzo a discernere che il fondo della letteratura romana è romano. E mentre Ennio appare a prima giunta avversario di Nevio, in verità lo continua e lo compie... Ennio avrà preso da Omero, che so io ?, l'ordito, i colori ; ma quando si pone a lavorare lì sopra, dei tre cuori, che vantasi di possedere (2), uno solo palpita ; e quale sia, con incongruenza, di cui bisogna essergli grato, lo dice il Momsen stesso, che scopre ne' versi di Ennio : " una viva eco della magnanima e dignitosa saldezza del carattere romano !„ E me lo chiamano poeta antinazionale ?„ (3). Un anno prima, inaugurando, a Portici, la Scuola Tecnica *M. Melloni*, aveva, *mutatis mutandis*, affermato lo stesso : " La letteratura romana, nonostante l' innesto ellenico, è prodotto naturale del suolo di Roma. Virgilio, Orazio, Livio sono la vita romana in un dato momento, come Fabio ed Ennio, prima, come, più tardi, Stazio, Claudiano e Boezio „ (4). Nè sarà inutile riportare qualche altra osservazione ; questa, per esempio, fatta, a proposito della *Introduzione* delle *Storie Fiorentine* del Machiavelli, nella lezione, tenuta il 2 settembre dello stesso anno : " Questa *Introduzione* vogliono alcuni sia semplice imitazione di quella, che precede la *Storia* di Tucidide. Semplice imitazione ? Certamente, se pigliare l' idea o l'esempio, e da

---

(1) F. Torraca : *Quinto Ennio* cit., pp. 17-18.

(2) Ennio, infatti, affermava di avere un *cuore osco*, perchè conoscitore della lingua osca, un *cuore greco*, perchè greco di origine, ed uno, infine, *romano*, perchè parlava il latino e viveva a Roma.

(3-4) F. Torraca : *Quinto Ennio* cit., p. 18 ; *L'educazione moderna e le scuole tecniche. Per l' inaugurazione della Scuola Tecnica M. Melloni in Portici*, Napoli, Fratelli Testa, 1875, p. 9.

quella idea cavare nuove conseguenze e da quell'esempio pigliar l'aire a nuovi modi e a nuove forme, significhi imitare. Ma basta porre l'una accanto all'altra le due *Introduzioni,* perchè saltino agli occhi le differenze. Delle quali dirò una sola, la più importante, ed è: che la serena esposizione dello storico greco non ha in sè quell' intimo nesso, nè quelle profonde considerazioni, che rendono sì bello il primo libro delle *Storie Fiorentine.* Del proemio di Tucidide, in sostanza, si potrebbe far senza, poichè non apparisce chiaro che bisogno ci sia di rimontare alle origini del popolo greco per ispiegare le cagioni della guerra del Peloponneso... L' *Introduzione* del Machiavelli, invece, è parte integrante delle sue *Storie* „ (1). O quest' altra intorno al valore e all' importanza delle *Storie*: " Tutto cose, senza fronzoli e senza orpelli. È la prosa moderna che appare; il pensiero che si rivela tal quale è nato, senza bisogno di studio ulteriore ad abbellirlo, ad acconciarlo. Da quel guardare addentro, da quel cercare la sostanza sotto le forme, le cagioni intime attraverso le apparenze, nasce la *lucidità* dell'espressione, nasce la *continuità*, quel correre diritto innanzi, senza divagazioni di sorta... Non è il dire slegato e rotto dei trecentisti, dove non è organismo, perchè il cervello non lavora sotto. Non è nemmeno il periodo de' cinquecentisti, meccanismo artificiale, sforzato, inverosimile: è la successione de' fatti e de' concetti nel loro ordine naturale, con la naturale collocazione, come si presentano alla mente, dalla quale essi traggono il *colorito*... Dopo Machiavelli, la storia ha fatto grande progresso. Come lavoro d'arte, è giunta fino alla *Storia d' Inghilterra* del Macaulay, che si legge con l' interesse e con l'avidità e con la soddisfazione, con cui si legge un romanzo o si ascolta un dramma; come scienza, è giunta fino ad Herbert Spencer, che ne ha fatto la *sociologia*. Ma, se dallo stato presente risaliamo agl' inizi, là troveremo Machiavelli, il quale, ponendo a base del lavoro storico lo studio dell'animo e delle sue passioni e de' suoi sentimenti, aprì alla storia la via, in cui ha fatto tanto cammino. E se egli meritò di esser detto il fondatore de' tempi moderni, se col *Principe* e co' *Discorsi* iniziò la scienza politica e la filosofia della storia, se con la *Mandragora* diè il primo esempio di commedia moderna, con le *Storie Fiorentine* fu il padre della storia moderna „ (2).

Per un discepolo del De Sanctis, in verità, il quale, durante il corso universitario, aveva lavorato su temi come questi: *Passaggio da Foscolo a Manzoni; Intonazione degl' Inni di Manzoni e differenza tra essa e quella del sec. XVIII; Intonazione e concetto dell' Ermengarda*; *Pulcinella* (3), e che, in parentesi, aveva riassunto, con fedeltà

(1-2-3) F. Torraca: *Quinto Ennio* cit., pp. 25-26, 39-31; *Per Francesco De Sanctis*, Napoli, F. Perrella, 1910, p. 133 e sgg.

e amore, dal 1872 al 1876, sulla *Libertà*, sul *Pungolo* e sul *Roma*, le lezioni tutte, o quasi, del Maestro: per un tal discepolo, una tesi di laurea su *Quinto Ennio* e una lezione sulle *Storie Fiorentine* del Machiavelli erano abbastanza significative. Gli è che il germe dell' indirizzo positivo, nel campo della critica letteraria, buttato, prima, incoscientemente, dal De Sanctis, tra i solchi del suo pensiero, si preparava a far buona prova, auspice l'azione di un giovane, che aveva attinto copiosa luce intellettuale a quel pensiero e tra quei solchi; gli è che la *parva favilla*, fatta balenare, poi, e con piena coscienza, agli occhi de' suoi discepoli, dal sommo Critico irpino, da questo meraviglioso animatore e divinatore, si apprestava, oramai, a secondare una gran fiamma, sotto l' impulso di una mano irresistibile e dissodatrice; gli è che tra le forze latenti e le riposte energie della *seconda scuola* di Francesco De Sanctis, fermentava, come già rilevai, la vita di una *terza scuola*, con indirizzo estetico-positivo, ne' limiti, s' intende, della relatività e possibilità umana. Sì, con indirizzo estetico-positivo. Sin dal 1875, infatti, il Torraca, scagliandosi contro l'uso e l' abuso della semplice erudizione, affermava: " Sento una matta voglia di guardarli in faccia questi ultimi campioni di metodi antiquati, questi ultimi paladini dell'erudizione per l'erudizione " (1); sin da quell'anno, egli, sufficientemente ed efficacemente assimilate le teorie del Maestro, incominciava a dar segni manifesti di detta assimilazione, assorgendo, col sussidio dell'analisi, a considerazioni speciali sul valore e sull'importanza di dottrine e di fatti, e a generali speculazioni su uomini e su cose; sin d'allora, egli, sorretto da una dose, tutt'altro che piccola, di discernimento e di gusto, mostrava prontezza e duttilità di pensiero, alacrità ed acume d' intuizione, freschezza e vigorìa di sentimento. Si legga: " Che produceva, che produce questo continuo sciupo di grammatiche e di dizionari? Non è un mezzo, come dovrebbe: è uno scopo. Non si pensa a schiuderci le porte alla conoscenza della vita antica. Non si vuole nemmeno giovare all'educazione estetica. Comprendere i classici? Gustarli? Ohibò! Scrivere latino è la meta suprema. I nuovi metodi s' introducono, ma non lo spirito, che li vivifica. Schultz scaccia il Portoreale, ma serve allo stesso... Provatevi a staccare la lingua dal pensiero. Max Müller vi riderà in faccia e vi dirà: — È pretta mitologia. — Il latino è morto da che ha perduto l' attitudine ad esprimere le idee, a significare le cose d'una società viva; da che non è valso più a ritrarre quelle gradazioni, quelle sfumature del pensiero, dov'è la parte più intima dello spirito. D'allora in poi abbiamo assistito ai sussulti d'un cadavere sotto scosse galvaniche, —

(1) F. Torraca: *L'Educazione moderna* cit., p. 7.

niente altro. Gridano: e il Risorgimento? I ricorsi storici solo nella *Scienza Nuova* si avverano. La storia è moto continuo, progresso e regresso; ma sempre moto. L'identità delle condizioni, che produce i medesimi effetti, è come la fenice. Una semplice domanda: trovatela! L'identità sarebbe immobilità. Dove pare che sia, ivi non è altro che somiglianza esterna di fenomeni: penetrate un po' oltre la scorza e toccherete le differenze. Sento dire: la vita de' popoli è una curva: da umili principî essi, man mano, giungono al sommo della civiltà, che è il principio della decadenza: prova, l' India, la Grecia, Roma.— Sta bene. Ma l' indiano, dalla prima capanna, intessuta di bambù, per giungere alla concezione immensa del *Mahabarata*, al mistero sublime della Trimurti, e quivi fermarsi e pietrificarsi, non tenne il sentiero, che menò l'elleno dalla prima barca avventurata sull'Arcipelago sino all'*Edipo* ed al Partenone; — non il sentiero, che, dal primo accozzo de' Tizi e de' Ramnes, menò Roma al dominio del mondo... Certo, gl' Italiani non si sarebbero messi a scavare sotto le ruine del passato, se le condizioni storiche non ve li avessero costretti. Ma sono queste; che nulla hanno di comune con le condizioni, per cui si svolse la letteratura latina. Ennio e Virgilio erano in una società, per la quale le tradizioni di Enea e di Scipione formavano la sua atmosfera morale ed intellettuale. Al poeta mantovano si poteva ancora dire: qui sorgeva il fico ruminale, qui era il *lupercal*. La famiglia del vincitore di Cartagine era ancora potente, quando Ennio cantava la disfatta dell'altera emula di Roma. La stessa aria respirarono Polibio e Dionigi e Dione Cassio. La grande epopea di Roma finiva: cessava l' individualità storica, spariva l'*urbs* per diventare il cuore, il cervello della terra. Ma lo spettacolo di quella grandezza, ancora intatta o ancora feconda di grandi effetti, li empiva di meraviglia. E voi la sentite quella maraviglia, per entro le loro pagine, sotto la ingenuità e la credulità, che Livio si sforza a mettere, spesso invano... Ora, se potete, paragonate quello con l'entusiasmo fittizio, da cui uscì l'*Africa* del Petrarca... Il Risorgimento svelò l' antichità, non fu creazione nuova... non sorse un poeta da porre accanto a Virgilio, non un uomo di stato da collocare di fronte a Cesare... L' imitazione fu l' ultima sua fase... come imitazione cadeva sotto il riso di Teofilo Folengo „ (1).

Così scriveva Francesco Torraca, nel 1875. Non mi si vieti, dunque, di affermare che l'unghia del leone spuntava già, attraverso l' intonazione, alta e commossa, e la serietà e vivacità dell'esposizione, in questi suoi primi tentativi nel campo della critica; di notare che, nel sorridente, ma caustico polemista di ieri, si trovava, oramai, e

(1) F. Torraca: *L'Educazione moderna* cit., p. 15 e sgg.

come, e sia pure in germe, il fiero e vigoroso polemista di oggi; di rilevarne, infine, sin da questi primi passi, una nota; quella certa nota *personale*, cioè, di cui egli incominciava a improntare la sua produzione, e che avrebbe costituito, in seguito, attraverso la ricerca assillante e continua del *nuovo* e del *sostanziale*, l'originalità e genialità della sua opera: oh che, forse, la difesa e ricerca della romanità, nel fondo della letteratura latina, non prepara consimili altre ricerche e difese? Quelle, per esempio, intorno alla originalità del pensiero di Dante, a proposito della sua *Mirabile Visione*? Vedremo, più tardi, il Torraca procedere, con altra serenità e franchezza, lungo le sue argomentazioni; preparare, con poderazione, forse anche più cauta, le sue deduzioni; formulare i suoi giudizi e fondare le sue opinioni su di un corredo più vasto di esperienze e di ricerche. Lo troveremo, in seguito, più logico, rettilineo e severo, nella demolizione di vecchie o recenti fame usurpate; più saldo, nella illustrazione e ricostruzione di fatti aggrovigliati o misconosciuti; più rigido, nell'applicazione del metodo; più sistematico, nello sfruttamento de' mezzi: ma, dopo tutto, il fondo dei sussidi morali e spirituali, su cui egli si muoverà, il canovaccio, su cui egli preparerà la sua nuova opera, sarà sempre lo stesso, perchè sempre costituito da analisi e da sintesi, da discernimento e da gusto, da prontezza e da vivacità, da acume e da accortezza, da lucidezza e da intuizione, da penetrazione e da duttilità. E costituito, anche, da quella facilità e disinvoltura di trattazione, che gli venivano, sin d'allora, dalla padronanza assoluta della materia, di cui egli si occupava: facilità e disinvoltura, che gli permettevano, sin d'allora, di prospettare e lumeggiare, da punti diversi, le sue osservazioni e di renderle, perciò, tali da indurre ognuno a pensare e a meditare. Un esempio? Il saggio su *Giambattista Calvello e il suo insegnamento*, pubblicato nel dicembre del 1876. In questo saggio, invero, fra le notizie biografiche intorno al Calvello, troveremo anche, e profuse a piene mani, osservazioni intorno all'attività intellettuale della Napoli di quei tempi e, quindi, ai giornali scientifici e letterari, di cui si alimentava detta attività, e ai fattori primi di essa, quali il Baldacchini e il Campagna, la Guacci e il Trinchera, Antonio Tari e Mauro Morrone, Emanuele Rocco e Vincenzo Lomonaco; vi troveremo accenni intorno al lento, ma progressivo trasformarsi di una certa cultura, vuota e senza scopo, auspice l'opera di alcuni studiosi, quali Bertrando Spaventa, Luigi Settembrini, Francesco De Sanctis e lo stesso Calvello, aborrenti da ogni arcadicheria; vi troveremo considerazioni assennate intorno alla decadenza degli studi storici in Italia, malgrado l'esempio de' grandi storici del secolo XVI, da una parte, e, dall'altra, quello del Muratori e del Vico, le cui ricerche e divinazioni non erano, pur troppo, riu-

scite a fecondare alcun seme in quei tempi d'ignavia politica e di rilassatezza spirituale; vi troveremo acute osservazioni intorno alla necessità di ben meditare sul materiale storico, da altri già ricercato e accumulato, per trasferirsi nello spirito della storia e ben comprendere e spiegare l'uomo e la società, che si nascondono tra i cumuli di detto materiale; vi troveremo spiegazioni intorno al progresso della storia fuori d'Italia, nella seconda metà del secolo XIX, auspici i metafisici e gli eruditi, e notizie, insieme, circa e il nuovo compito assegnato alla storia, e i nuovi doveri dello storico, e l'importanza della psicologia, nello studio e nella valutazione degli avvenimenti umani, e il sussidio, infine, della mitologia comparata e della statistica, della filologia e della politica, della critica letteraria e della geografia, e, per tacere di altro, della giurisprudenza e delle scienze naturali. E vi troveremo altre cose; rilievi, per esempio, acuti e opportuni come i seguenti: " È dote concessa a pochi non smarrirsi pel labirinto di ciò che chiameremo *amminicoli*, rubando il vocabolo al De Meis. Il filo d'Arianna non può essere il talento del raccoglitore; è l'intelligenza elevata e robusta, mercè la quale si può essere originali, anche quando pare non si abbia altro compito se non stendere le mani e far d'ogni erba fascio. Forse nella storia, se togliete le ricerche critiche, questa è la sola originalità possibile. So bene che l'Emerson ha ragione di dire: *the divine resides in the new, the divine never quotes, but is and creates.* Ma se è vero che si tocca il grado più alto dell'intelligenza, quando si ha attitudine a ricevere giuste le impressioni del mondo esterno ed a coordinarle secondo le leggi del pensiero; se è vero che di sotto a quell'attitudine c'è la forza originale, quella che regola la giusta distribuzione delle impressioni e trova il modo di esprimerle come è più conveniente; è pur vero che un lavoro, il quale appare lavoro da mosaico, può essere in fondo nuovo ed originale " (1). Vi troveremo sintesi terse e comprensive come questa: "Apriamo la storia greca. Alla prima pagina, tradizioni, leggende, *miti,* che i logografi, sino ad Erodoto, ed Erodoto, e lo stesso Tucidide tennero come la primitiva storia di loro nazione, ed a noi, a prima giunta, si presentano come una matassa di geroglifici. La critica storica se n' è occupata, ed a lungo. Dopo la scuola scettica italiana del Risorgimento, la quale volle credere i miti altrettante allegorie, altri ci videro la rivelazione ebraico-cristiana mal celata da fantasticherie. I francesi del secolo passato, col *sans gêne* proverbiale, ch'è tutto loro, li giudicarono favola senz'altro, oppure fatti travisati e guasti in un'orgia dell'immaginazione; de' miti religiosi, con volte-

(1) F. Torraca: *Saggi e rassegne*, Livorno, F. Vigo, 1885, pp. 443-444.

riana incredulità, accusarono autori i sacerdoti. I tedeschi, prima, credettero scorgere il monoteismo attraverso il politeismo apparente: è il concetto della *simbolica* del Creuzer. Più tardi, un'altra scuola rifiutò che i miti fossero frutto d'un lavorìo cosciente, e sostenne la loro spontaneità; infine, il Voss, Otofredo Müller, il Gròte conchiusero: pigliamo i miti così come sono, quali li credeva il greco primitivo; per lui non erano simboli, non avevano significato reconditò... Nella *Scienza Nuova*, dal concetto che la fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio, il Vico cavava la conseguenza che i primi uomini, come fanciulli del nascente genere umano, " dalla loro idea crearon essi le cose, e, per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d'una corpulentissima fantasia „ (1). E, tanto per finire, vi troveremo, anche, verità sotto forma di paradossi; eccone qualcuna: " Se qualcuno passasse dalle solite regole dei soliti manuali a leggere quella pagina dello Heine, dove egli si ride dell'*obbiettività*, che è il vanto di certi storici, richiesta da certi critici, non saprebbe raccapezzarsi; ma, riflettendoci bene, darebbe ragione al poeta... Supposta una storia perfettamente imparziale, essa non sarebbe la migliore di tutte, per non dire che sarebbe la peggiore: perchè la perfetta imparzialità non potrebbe essere se non indifferenza: uno storico indifferente farà un libro, al quale mancherà colore e calore, buono solo a conciliare il sonno, o a dormire esso stesso negli scaffali delle biblioteche. Imparzialità perfetta, vuol dire che l' erudizione ha soffocato il sentimento, il dotto ha ucciso l' uomo. La sola erudizione è impotente a spiegare il passato umano, perchè solo può intendere la vita chi sente la vita. Ond' è che, spessissimo, le opere di fantasia hanno valore storico maggiore di certe storie, perchè queste si fermano alla buccia e quelle svelano il di dentro; le une si fermano a registrare fatti, le altre riproducono i sentimenti, le passioni, di cui sono prodotto quei fatti. S' impara più ne' *Promessi Sposi* che non nei volumi del Ripamonti „ (2). Aveva, forse, torto il De Sanctis di considerare Francesco Torraca quale uno de' suoi discepoli valorosi e, insieme, più cari? (3).

***

L'attività del Torraca può essere distribuita ne' tre seguenti periodi: nel periodo, cioè, delle divagazioni critiche e della preparazione (1872-1884); in quello della specializzazione (1885-1900); e nel-

---

(1-2) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., pp. 444-445, 453-454.
(3) F. De Sanctis: *Studio su Giacomo Leopardi*, Napoli, A. Morano, 1921, p. 1.

l'altro, infine, della maturità rigogliosa e feconda (1901-1921). Va da sè che i caratteri dell'uno potranno ben richiamare al nostro pensiero, qualche volta, e sotto un certo aspetto, quelli dell'altro o degli altri: la quale cosa, però, non infirmerà giammai la logicità della mia distribuzione, purchè, intendiamoci, si tenga conto delle differenze di qualità e di quantità, con cui si presentano certe somiglianze in detti periodi. Qualche esempio: carattere predominante, o quasi, del primo periodo è la ricchezza e facilità, con cui il Torraca usava informare il pubblico delle opere più recenti, che i torchi lanciavano nel campo librario. Ebbene, di tali informazioni non mancano gli altri periodi; ma quali differenze! Differenze di quantità, perchè alla ricchezza, varia ed esuberante, delle informazioni del primo mal corrisponde, *et pour cause*, la moderazione delle stesse, negli altri; differenze di qualità, perchè solo alcune opere, *et pour cause*, trovano il loro posto e, quindi, la lora informazione, negli altri periodi, al contrario di quello, che accadeva nel primo, in cui giungevano ed echeggiavano tutte, o quasi, le voci, diligentemente e pazientemente studiate e controllate.

Sin dal primo periodo, il Torraca mostra una così facile duttilità di pensiero ed un adattamento così franco d'intelligenza alla trattazione di ogni sorta di argomenti da meravigliare per davvero: nulla sfugge al suo intelletto, facile ad ogni impressione, al suo animo, aperto ad ogni forma di gentilezza e di bontà. Gli è che, avendo sortito dalla natura squisita impressionabilità d'immaginazione e ricca sensibilità estetica, subiva, sin d'allora, e potentemente, il fascino dell'arte: donde quel suo desiderio prepotente d'imporsi all'attenzione ed ammirazione altrui, uscendo, e al più presto, dalla *schiera volgare*. Non per nulla egli, quindicenne appena, si arrampicava agli scaffali della biblioteca paterna, per ritirarne, a grande stento, i grossi volumi del Sigonio e leggervi l'avventura di Adelaide, regina d'Italia; non per nulla egli, più spesso e più volentieri, sedeva sulla *loggia* avita, per leggervi e rileggervi i romanzi di Walter Scott; non per nulla, infine, un bel giorno, si accinse, con ogni cura, a stendere la tela di un gigantesco romanzo storico, intitolato *Adelaide a Canossa* (1). Gli è, inoltre, che il suo pensiero, digrossato ed educato dall'opera del De Sanctis, si orientava già, per legge e fatalità di eventi, e sotto, anche, l'impulso delle innate disposizioni, verso una meta di perfezione e di arte: " Pochi libri, io credo, — così scrive il Torraca, a proposito dell'azione, esercitata da' *Saggi Critici* del De Sanctis — assai pochi

(1) F. Torraca: *Parole pronunziate in varie occasioni*, Torino, G. Scioldo 1901, p. 6.

libri di letteratura, di critica, ebbero, su la gioventù meridionale, altrettanta azione. Rammento: a me fu dato da mano amica lo stesso giorno che giunsi [a Napoli] dal mio paesello nativo. Avevo il capo pieno di letture fatte avidamente, ma senza discernimento, — Dante e Prati, Shakespeare e Scribe, Walter Scott e Tommaso Grossi, il *Fausto* e l'*Ebreo errante*, tutti su lo stesso piano, tutti allo stesso livello. Quel libro portò nella mia mente la luce dove erano tenebre dense; distinse, distribuì, ordinò dove era confusione. D'un tratto si aprì dinanzi a me un mondo immenso e luminoso d'idee, di passioni, di fantasmi, — la scienza, la poesia, l'arte „ (1). E qualche altra cosa anche: la dignità. Accennando, infatti, altrove, al senso e all'amore dell'arte, ispiratigli da Francesco De Sanctis, osserva: “ [Di Francesco De Sanctis] molto più mi glorio d'essere stato discepolo, perchè fece di me un uomo sincero, schietto, tutto d' un pezzo, sdegnoso d'ogni ipocrisia, d' ogni ciarlataneria „ (2).

E a ragione. Per questo senso, infatti, di dignità, egli, del vero tutt'altro che timido amico, seppe così bene, nel marzo del 1877, appuntare la sua lancia contro coloro, che facevano strazio della gioventù di quei tempi, negl'*Istituti convitti di Napoli*, da costringerli ad averne rossa la tempia: poche parole, ma conte, ma convalidate dall'autorità dello Shakespeare e del Montaigne, dello Spencer e del Simon, di Currer Bell e dell'Hippeau, del Rousseau e del Bréal; ma illustrate dal ricordo di Pietro Summonte e di Bernardino Telesio, di Tommaso Campanella e di Giordano Bruno, di Agostino Nifo e del Vanini, di Niccolò Cirillo e di Giambattista Vico, del Settembrini e di Lorenzo Fazzini e, per tacere di altri, di Basilio Puoti e del De Sanctis; ma, infine, avvalorate e dal rapido accenno al pallore delle fronti di cento e cento adolescenti, con la relativa loro flacchezza fisica e morale e le relative loro infermità, e da una piacevole digressione e intorno al *Maitre d'Études* di Victor Hugo e intorno a Claudio Gérard, il maestro elementare di Eugenio Sue, e, infine, intorno a Nicola Nickleby e al collegio di Dotheboys-hall del Dickens (3). Per questo senso della dignità, egli, sin dal 1878, si diè affannosamente, memore delle osservazioni del Maestro sulla necessità degli studi storici e sulla importanza delle ricerche positive, a mettere detti studi e ricerche a base della sua cultura, e a completare, insieme, svolgendo, ora, accenni semplici e rapidi ed, ora, colmando lacune, la scuola e il pensiero di Francesco De Sanctis: di qui, un continuo e

(1-2-3) F. Torraca: *Per Francesco De Sanctis* cit., p. 93; *Sul “ Pro Sordello „ di Cesare De Lollis*, Firenze, Leo Olschki, 1899, p. 116; *Su gli istituti convitti di Napoli*, Napoli, Stabilimento tipografico Pansini, 1877.

premuroso ricercare di cronache e di leggende, di biografie e di storie; uno studio fervido e ininterrotto di memorie e di commentari, di carmi e di tradizioni; un profondarsi nel pensiero de' nostri storici più grandi; un trasferirsi nello spirito di tempi e di avvenimenti, che furono: di qui, in una parola, le sue *Memorie Patrie*, ricostruite sulla testimonianza di documenti noti, mal noti o ignoti, in ordine cronologico, e pubblicate, giorno per giorno, sul *Pungolo* di quell'anno. Nulla tralasciò, perchè la tela di queste *Memorie* si presentasse varia, svelta e ricca di attrattive; perchè allettasse, divertendo e ammaestrando; perchè, insomma, non riuscisse arida e tale da sgomentare per la esuberanza della trattazione e la ricchezza de' fatti. Nulla. Eccolo, ora, servirsi della storia letteraria nell'illustrazione di un personaggio: di Tancredi di Altavilla, per esempio. Leggiamo: " *20 Febbraio 1194. Morte del re Tancredi.* L'elezione di Tancredi fu assai contrastata. Di quelle contese rimane documento un Carme — o Cronaca che voglia dirsi — di Pietro da Eboli. Pietro, avverso a Tancredi, gli scaglia contro villanie d'ogni sorte. E lo descrive timido ed incerto, ma, alla fine, risoluto ad accettare l'offerta fattagli dai baroni per mezzo di Matteo Vicecancelliere. E allora il cronista piange e dispera: " *Heu, heu, quanta die perjuria fecit in illa, Qua comes infelix unctus in urbe fuit. O nova pompa doli species nova fraudis iniquae, Non dubitas Nano tradere regna tuo. Ecce vetus monstrum naturae crimen aborsum, Ecce coronatur simia, turpis homo* ". Dunque, secondo Pietro, Tancredi era un nano, una scimia, un mostro. E non si ferma qui, e invoca le Furie, e dice che il nuovo re è indegno del trono, e che il giorno dell'elezione deve essere maledetto. Come! Dopo Giove, un *mezz'uomo*! Dopo Cesare, un nano! " *Debuit illa dies multa pice nigrior esse, Qua miser ascendit, qua ruiturus erat. Illa dies pereat, nec commemoretur in anno In qua Tancredus regia sceptra tulit* ". Par di sentire i rimbombanti *quoi* di Victor Hugo. " Quoi! Dopo Augusto, Augustolo; dopo Napoleone il Grande, Napoleone il Piccolo? " E chi più ne vuole, più ne metta. Per conto suo Pietro empie due lunghe pagine di maledizioni e di ingiurie. Eppure, nessun altro scrittore contemporaneo dice che Tancredi fosse piccolo di persona e deforme! " (1) Eccolo, ora, fissare, con tocchi rapidi e sintetici, il carattere degl'italiani, di fronte a' problemi religiosi, traendo occasione da un avvenimento qualsiasi: dal tentativo, per esempio, di trapiantare in Napoli il tribunale dell'Inquisizione: " *25 Aprile 1510. Parte il Filomarino, ambasciatore del popolo napoletano.* La prima volta che si pensò di trapiantare in Napoli il tribunale

---

(1) *Il Pungolo*, Napoli, 20 Febbraio 1878.

dell'Inquisizione, nel 1510, si trovò fiera resistenza nel popolo. Fu quello uno de' pochissimi atti, con cui l'Italia mostrò di occuparsi un po' *seriamente* di questioni religiose. Gl'italiani, che, con Lorenzo Valla e con Nicola Cusano, avevano riso della famosa donazione di Costantino; che, col Sannazzaro, avevano invocato Giove e l'Olimpo pagano, accanto alle madonne ed ai santi del medio evo; che erano giunti, con Pomponio Leto, a vivere una vita pregna di memorie della mitologia e della storia romana; che, con il papa Leone X, non lessero più la Bibbia per paura di guastarsi il latino, imparato alla scuola di Cicerone e di Virgilio; che, con Giovanni Pontano, volte le spalle alle Laure ed alle Beatrici dei loro primi poeti, troppo astratte, ed alle Vergini di Iacopone, troppo mistiche, cantavano le dolci labbra di Fanniella; gl'italiani, in una parola, che il Risorgimento aveva resi miscredenti, scettici, o, almeno, indifferenti, non potevano prendere più sul serio nè la storia sacra, nè la teologia. Sarà un fatto deplorevole, ma è un fatto „ (1). Eccolo, ora, disegnare alla brava un ritratto: quello, per esempio, di Alfonso I d'Aragona, re di Napoli: “ *27 Giugno 1458. Muore Alfonso I d'Aragona.* Dopo ventidue anni di lotta, Alfonso diventò signore del regno di Napoli, per il quale dimenticò l'Aragona e sua moglie stessa e la sua famiglia. Cedette i suoi stati ereditari al fratello, e più non si occupò se non di fondare una nuova dinastia nel nuovo stato, che gli costava tante fatiche. Rimasto senza competitori, si abbandonò tutto all'indole sua, vaga di spassi e di studi. Amò la famosa Lucrezia di Alagno, e corse voce che, se sua moglie fosse morta, avrebbe sposato la bella napolitana. La sua corte diventò, ben presto, uno dei maggiori centri della cultura italiana. Il suo entusiasmo per l'antichità non aveva limiti. Ottenuto dai Veneziani, dopo molte preghiere, un braccio di Tito Livio, lo ricevette nella sua capitale con grande solennità; all'assedio di Gaeta, quantunque avesse bisogno di pietre, non volle permettere che si prendessero quelle dell'antica villa di Cicerone; giunto una volta presso Sulmona, salutò con ineffabile affetto la patria di Ovidio; divenuto padrone di Napoli, volle entrarvi alla maniera degli antichi trionfatori romani, vestito alla romana. Intorno a lui si raccolsero i principali eruditi del suo tempo, che egli amò, e protesse, e pagò splendidamente: Giorgio da Trebisonda, il Crisolora, il Manetti, Antonio Panormita, Bartolomeo Fazio e, superiore a tutti, Lorenzo Valla. Il Panormita, suo segretario, ogni giorno doveva leggere e commentare, innanzi a tutti i cortigiani, una pagina di Tito Livio, — anche durante le campagne guerresche. Dette al Poggio, per una

(1) *Il Pungolo,* Napoli, 25 Aprile 1878.

traduzione della *Ciropedia* di Senofonte, cinquecento monete d'oro; al Fazio, per la sua opera *De rebus gestis ab Alphonso primo*, la pensione annua di cinquecento fiorini d'oro, e gli disse: " Con ciò non credo avervi pagato, nè crederei avervi compensato abbastanza, anche se vi dessi la migliore delle mie terre ". Quando udì parlare, la prima volta, il fiorentino Giannozzo Manetti, famoso oratore, rimase immobile *come una statua di bronzo* e non levò la mano nemmeno per cacciare le mosche: e sì che il Manetti non andava per le spicce. Poi prese il Manetti stesso a suo segretario, e gli disse: " Occorrendo dividerò con voi il mio ultimo pane ". Passava lunghe ore nella biblioteca del Castel Nuovo, a sentir discutere gli eruditi, a farsi leggere Livio o la Bibbia, — la quale ultima sapeva quasi tutta a mente. La liberalità, l'amore di Alfonso per le lettere produssero tale entusiasmo che Enea Silvio Piccolomini (più tardi, Papa Pio II) ebbe a scrivere di lui: " Se sotto la sua signoria l'Italia potesse ricuperare la pace, io ne sarei lieto più che se ciò accadesse per opera di un governo repubblicano "... La sua semplicità, congiunta con la magnificenza, lo rese caro a' sudditi: riponendo la sua gloria non nel grado, ma nelle azioni, non gli ripugnava scendere ad aiutare qualche contadino a sollevare l' asino caduto nel fango " (1). Ed eccolo, infine, giudicare, con acume e chiaroveggenza mirabile, di scrittori e di opere: del Coco, per esempio, e del suo *Saggio storico*: " *10 Ottobre 1770. Nasce Vincenzo Coco.* Ci sono pagine, in quel volumetto del *Saggio storico*, che prenunziano il libro del Taine sulla Rivoluzione francese; ci sono brani, che il Taine stesso sarebbe lieto di riconoscere per suoi. Mentre il Colletta, avvolgendosi nella toga classica presa ad imprestito, corre appresso alla frase, il Coco, in quel suo stile vivo, rapido, energico, ricerca fatti ed idee, li passa attraverso il crivello dell'analisi, ne spreme ciò che c'è di veramente importante. Scrive della Repubblica, ma non pallia i difetti della Repubblica, anzi cerca le ragioni di essi; scrive della monarchia borbonica, ma, lungi dall'attribuire errori e colpe solo agli uomini, cerca le cause lontane delle colpe e degli errori nella storia. Mentre tutta Europa, inebriata, proclamava le glorie della rivoluzione francese, Vincenzo Coco lodava la costituzione inglese; mentre filosofi ed uomini di stato foggiavano Statuti, o sulle tradizioni classiche, o su preconcetti, egli insegnava che bisogna adattare le leggi e gli ordinamenti agli usi, ai costumi, alle opinioni dei popoli. Il mezzogiorno d'Italia non ha prodotto una mente così equilibrata, così seria, così lucida, come la mente di Vincenzo Coco. Bruno si ammira e si stima, Vincenzo Coco si ammira,

(1) *Il Pungolo,* Napoli, 27 Giugno 1878.

si ama e si segue. Così fosse, nella nuova generazione, più noto, più studiato il suo libro! Quante esagerazioni, quanti errori di meno, quante verità di più! „ (1) E potrei continuare, ma la frequenza delle citazioni, pur trattandosi di citazioni necessarie, perchè riferentisi a un periodo poco noto, dovrei, anzi, dire ignoto, dell'attività del Torraca, m'induce a metter punto. Ma non so tenermi dal rilevare che l'elenco delle opere, da lui consultate per queste sue *Memorie*, è indice sicuro della serietà e diligenza, con cui egli, memore delle parole del Maestro, si preparava ad educare e fecondare il suo pensiero nel campo dell'indirizzo positivo: dal Guicciardini al Prescott; dal Capecelatro al Villani; dall'Alighieri agli anonimi cronisti del tempo; dal Capaccio a Giovanni Diacono; da Bartolommeo Capasso a Tristano Caracciolo; da Giambattista Marino a Paolo De Matteis; dal Boccalini a Guglielmo Pugliese; da Angiolo Di Costanzo a Gregorio Rosso; dal Notaro Antonino Castaldo al Parrino; dal Colletta al Coco; dal Machiavelli a Giuliano Passero; da Tommaso De Santis al Conforto; dal Duca di Ossuna al Giannone; dal Settembrini a Giovanni Albino Lucano; da Pietro da Eboli a Tommaso Costo; da Giovanni Calvino a Bartolomeo di Neocastro; da Bartolommeo Fazio al Perrone; da Pietro Napoli Signorelli a Raffaele de Turri; da Filippo di Commines al Cantalicio; dal Boccaccio al Petrarca; dal Genovesi al Botta; da Camillo Porzio a Francesco Lomonico; dal De Blasiis a Francesco Fiorentino e a tanti altri, l'elenco è tutt'altro che scarso. Nè so tenermi dal rilevare, ancora una volta, che, sin da' primi tentativi, fatti dal Torraca nel campo della critica, ci è lecito riscontrare qualcuno de' caratteri predominanti della sua futura attività: facilità di analisi e di sintesi, da una parte, e, dall'altra, pazienza ed oculatezza di ricerche e somma abilità, oltre che nello scolpire caratteri, nel fondere, anche, la storia civile con la letteraria in un tutto armonico ed uno; e dall'osservare, inoltre, che, proprio dalla scuola del De Sanctis, si preparava, nell'*umile Italia*, a uscire uno dei più forti rappresentanti del nuovo indirizzo; di quello indirizzo, in nome del quale tanta guerra si era mossa all'estetica desanctisiana da qualcuno, anche, dei suoi paladini più veri e più grandi.

E torniamo al primo periodo dell'attività del Torraca. Incomincerò, anzitutto, con l'osservare che in esso possiamo distinguere una duplice forma di attività: un'attività, cioè, spiccatamente originale,

(1) *Il Pungolo*, Napoli, 10 Ottobre 1878.

come quella, che comprende saggi intorno ad argomenti propri; e un'altra, originale soltanto in parte, come quella, che comprende notizie e informazioni intorno ad argomenti altrui, pur tra osservazioni e impressioni, segnate della stampa del proprio pensiero. Continuerò, ricordando che, di queste notizie e informazioni, alcune vedevano la luce sulla *Rassegna settimanale*, sul *Pungolo* e sul *Giornale napoletano di filosofia e lettere*, altre, sulla *Rassegna quotidiana* e sul *Diritto;* tutte, poi, comprendevano, perchè profuse da gran signore, comunicazioni a proposito della più gran parte dei libri del giorno, come, per esempio, delle opere del Guerrazzi e del De Amicis, del Graf e del Verga, del Capuana e del Carducci, del Fucini e del Guerzoni, del Piergili e del Barrili, del Montefredine e del Pallavicino, del Manzoni e del Fogazzaro, del Cantù e del Capponi, del Capasso e del Borgognoni, del Ciampoli e del Panzacchi, di Cordelia e del Rusconi, del Mazzoni e del Camerini, del Praga e del Novati e, per tacere di tanti e tanti altri, della Contessa Lara e del Chiarini. Conchiuderò, affermando che dette notizie e informazioni sono del tutto, o quasi, sconosciute, perchè trascurate dall'autore.

Non a caso ho parlato di osservazioni e impressioni, segnate della stampa del proprio pensiero; non a caso, perchè il Torraca aveva già un suo pensiero, in rapporto alle esigenze della nuova e sana critica, e si andava già formando una sua individualità, nel campo degli studi. Un suo pensiero? Per l'appunto; eccolo: “ Senza studi positivi e di lunga lena, oggi, la letteratura è declamazione vuota o ripetizione stanca di motivi triti e volgari... I cervelli, a' quali manca cultura solida, sono *tabula rasa*; ma tavola di cera, sulla quale ogni nuova influenza esterna lascia la sua impronta con la maggiore facilità, cancellando ciò che c'era prima „. Segni, poi, indiscutibili e forieri di una propria individualità? Vero anche questo: “ Per proporsi di *certi* problemi, bisognerebbe non essere educati a scambiare la superficie con il fondo, gli accidenti con la sostanza, l'uomo astratto con l'uomo storico, le metafore con le idee, le metafisicherie con la realtà „. Così scriveva, esaminando il *Primo Rinascimento* del Guerzoni, nel 1878, un desanctisiano, “ sdegnoso d'ogni ciarlataneria „. Serietà di studi, dunque, e coscienza della realtà! Dignità, in una parola; di quella dignità, per giunta, che, rendendo l'uomo *compos sui*, lo rende, insieme, tetragono alle lusinghe delle sirene allettatrici del momento. Di questa serietà di studi egli si giovò, sin d'allora, per preparare un solido piedistallo alla sua opera; di questa coscienza della realtà egli si servì per imprimere, sin d'allora, alla sua opera un indirizzo decisamente informativo e trasformarla in un consapevole coefficiente di educazione civile e di elevazione spirituale. Di qui, la dirittura adamantina, metodica, rettilinea de' suoi giudizi. *Frangar,*

non flectar: ecco il motto della sua bandiera. E non si curvò, per davvero, e mai, e di fronte a chicchessia! E non si affidò giammai al pensiero degli altri, senza averlo prima ben ponderato e, quindi, scrutato, notomizzato e, quasi, rifatto dentro di sè. Di lui, insomma, non si può dire ciò che il Guinizelli diceva di coloro, i quali

> A voce, più ch'al ver, drizzan li volti
> E così ferman sua opinione,
> Prima ch'arte o ragion, per lor, s'ascolti (1);

non si può dire ch'egli abbia dato mai, o dia, pregio o biasimo. ad alcuno, di grido in grido.

Quando venne alla luce, nel 1878, il *Primo Rinascimento* del Guerzoni, il Torraca, allora, ricordando bene che gl' immancabili ciarlatani e turiferari della critica si erano affrettati, comparso appena il *Terzo Rinascimento*, a intonare l' *Habemus Pontificem*, e che l'autore stesso, inoltre, aveva finito con l'atteggiarsi, ora, a seguace dell'estetica desanctisiana ed, ora, a cultore dell' indirizzo positivo, pensò di saggiarne tutta quanta l'opera, sottoponendola, attraverso i canoni delle due scuole, a un esame acuto e ponderato. Quali le conclusioni di questo esame, a base di un mirabile e crescente *provando e riprovando?* Eccole: assenza assoluta, nel *Terzo Rinascimento*, di ogni " traccia di studi positivi e di lunga lena ", con frequenti inesattezze e " lembi e cenci di teoriche vecchie e nuove ", cuciti insieme con riprovevole disinvoltura; parafrasi, più che altro, di un brano del *Giorno,* con rettorica della più bassa lega e relativo ingombrante fardello di regole posticce e di distinzioni senza sugo, e malgrado le discussioni, lunghe e in tutti i toni, di estetica, di forma e di contenuto, di reale e d' ideale; libro, dalla cultura scarsa ed affrettata, ma, dopo tutto, contenente una promessa. E dell' *Ideale nell' Arte?* Un nuovo e più forte disinganno; un nonsenso, frutto della vanità, inspirata nell'autore da quei tali ciarlatani e turiferari, e documento, insieme, di " un curioso, quantunque non raro, fenomeno psicologico ", per il quale il Guerzoni, che, a Palermo, si era atteggiato a progressista, sulle orme del Darwin, dello Spencer e del Taine, aveva finito, a Padova, con lo sposare la causa dell' idealismo e col considerare la religione quale un elemento imprescindibile, nel campo dell'arte e della scienza. E del *Teatro italiano?* Libro senza infamia e senza lode. E del *Primo Rinascimento?* Libro incapace di destare curiosità, di suscitare sdegni; opera priva di organesimo e di *colla,* mancante

(1) *Purgatorio*, XXVI, 121-124.

e di un concetto informatore, che ne stringa, armonizzando e fondendo, le parti, e di quella convinzione, anche, dalla quale sogliono scaturire accenti di verità e tono e calore di sentimento. Frutto di preconcetti, non di mature meditazioni e di ricerche attente; accozzamento indigesto di contraddizioni e di puerilità, di errori e di false supposizioni. Rinascita della *civiltà* tutta quanta, nel secolo XV? Ohibò! Rinascita, piuttosto, della sola antichità. Epoca del Rinascimento il secolo XVI? La scienza, invero, chiama Rinascimento il secolo XV, come quello, che lavorò a riprodurre e ad assimilarsi l'antichità. Barbara, poi, l'Italia, in sul finire del cinquecento? Tutt'altro! Libro, dunque, poco scientifico, a dispetto di quell'indirizzo positivo, di cui il Guerzoni si professava cultore e seguace; confortiamoci, però, pensando, col Taine, che " une bonne règle demeure bonne, même après que l'ignorance et la précipitation en ont fait mauvaise usage „. E quante altre osservazioni! Si derivano citazioni e note dal Bartoli, senza citarlo; si parla di dissoluzione e di trasformazione del mondo romano, per opera del Cristianesimo, senza punto determinare, come avevano già fatto il Manzoni, il Troya, il Savigny, il Leo e il Sismondi, " sin dove giunse la dissoluzione, perchè non andò più oltre, dove cominciò la trasformazione, e quando, e se dell'una e dell'altra si ebbe coscienza „; si discorre, *di grido in grido,* della scolastica, senza avere il coraggio di penetrarne, co' proprî occhi, il complesso ginepraio; si fanno appartenere al Medio Evo il Petrarca ed il Boccaccio; si derivano, in fretta e in furia, dal Villari, dal Tallarigo e dal Burckhardt, notizie intorno al Rinascimento, senza punto discuterne l'opera; si mostrano, infine, assoluta impreparazione e scarse conoscenze bibliografiche. A ragione, dunque, il Torraca, dopo questa sua poderosa analisi di critica positiva, afferma, a conclusione e sintesi del suo pensiero, che questo libro *melius esset, si natus non fuisset.* Tutto questo accadeva, nel 1878, e per opera di un desanctisiano, " sdegnoso di ogni ciarlataneria „; di un desanctisiano, il quale, oltre ad avere buon senso e vigore logico, forte attività intellettuale e ingegno critico, mostrava di avere anche, malgrado la sua giovinezza, coscienza piena e completa de' mezzi e delle finalità, di cui si serve e che si propone la critica storica.

Sicuro: buon senso e vigore logico. Esaminando, e sempre nel 1878, gli *Studii Drammatici* di Arturo Graf, vi trovava ricchezza di notizie e finezza di esservazioni, squisitezza di analisi e opportunità, di confronti, vigoria di tocco e vivacità di descrizione, profondo sentimento estetico e assenza assoluta di pregiudizi letterari; vi notava, infine, un ingegno, non ancora giunto a piena e completa maturità, ma poco lontano da essa; un ingegno, le cui concezioni, " dapprima magre e stecchite „, si andavano arricchendo, di mano in mano, di nervi e di muscoli; un ingegno, insomma, che si affaticava a conquistare,

ma che avrebbe certamente conquistato, la meta propostasi (1). Esaminando, poi, nel dicembre del 1882, la *Seconda Serie* delle *Confessioni e Battaglie* del Carducci, a un certo punto, scriveva: " I più de' lettori e degli articolisti si fermano ad ammirare il vigore polemico dello scrittore, a contare le sferzate, ch'egli fa cadere inesorabilmente sul dorso degli avversari, a gittar grida di plauso, quando egli fa loro *levar le berze!* Il Carducci, in verità, non credo possa esser contento di vedersi trattato quasi al modo di un atleta da circo. C'è, come usa dire, della *personalità*, — meno, però, che nella prima serie —; ma che cosa mai sono le fiere risposte, i colpi bene assestati, le calde invettive, gli sfoghi dell'anima, amareggiata, offesa da chi meno avrebbe avuto diritto di assumere aria da Mentore o da Aristarco? Che cosa è mai tutto ciò, rispetto alle alte questioni di letteratura e di arte, le quali sono trattate nelle *Confessioni e Battaglie*; rispetto alla elevatezza, alla saldezza de' criteri, con cui sono trattate; al desiderio intenso, prorompente da ogni pagina, da ogni periodo, da ogni frase, di vedere purificata e sollevata la cultura italiana?... Considerando il libro da questo punto di vista, ci spariscono dinnanzi i campioni pigmei... e c' intratteniamo, riverenti e compiaciuti, nella compagnia d'un intelletto potente, che illumina, ammaestra, grida, con l'esempio e con la parola, ad amare di vivo e puro amore l'arte e la dottrina, ad essere modesti, ma pazienti e perseveranti lavoratori, a volere che l' Italia abbia quella " cultura superiore e generale, profonda e propria ", della quale sente ancora il difetto... Oltre all'efficacia morale, le *Confessioni e Battaglie* avranno (si direbbe meglio: hanno avuto) somma efficacia letteraria " (2). Sicuro: forte attività intellettuale e ingegno critico. Ecco quanto scriveva, nel 1882, a proposito della *Prima Serie* delle *Confessioni e Battaglie*: " Non c'è pagina, nelle *Confessioni e Battaglie*, la quale non faccia pensare che il critico, il prosatore, il polemista è pure forte e vero poeta; lo fa pensare e per il calore, per l'entusiasmo, con cui egli sostiene le sue convinzioni, e per l'impeto, con cui si slancia contro gli avversari, e per l'altezza d' intendimenti, che manifesta, e per il vigore e lo splendore della forma. Pochi critici, o nessuno può, tanto facilmente quanto il Carducci, esprimere le sue espressioni per via d' immagini, dar corpo e figura a concetti astratti... La facoltà di sostituire al ragionamento, all'analisi fredda la rappresentazione produce, nella polemica, effetti terribili. Poichè al ghigno si può rispondere col ghigno,

---

(1) F. Torraca: *Guerzoni — Graf* (Cfr. *Giornale napoletano di filosofia e lettere*, Napoli, Anno IV, Vol. VIII, Fasc. 5, Ottobre 1878, pp. 255-274).

(2) *La Rassegna, giornale quotidiano,* Roma, 4 Dicembre 1882.

alla voce concitata si può opporre la voce concitata, ma come sottrarsi al ridicolo, quando l' ironia, la indignazione, il dispetto stesso vengon fuori in forme plastiche, tutte rilievo e colore? „ (1). Nel luglio dello stesso anno, riassumeva così il suo giudizio intorno alle *Veglie* del Neri: “ Il Fucini è sobrio descrittore: forse ciò che più si desidera in un libro, il quale porta sulla prima pagina la parola *Paesi*, è appunto il paesaggio. Le poche volte che si ferma a ritrarre uno spettacolo naturale, non può o non vuole — e fa bene — tenersi dal manifestare le impressioni, che esso desta in chi lo contempla. Allora il paesaggio s'anima, ed il paesaggio e lo spettatore entrano in intima corrispondenza di pensieri e di affetti, e le mille voci della natura sembra facciano eco alle voci del cuore, e il cuore si calma se turbato, si commuove se inerte o indifferente alle voci della natura. Allora una breve pagina, un rapido accenno, che fonda insieme descrizione ed emozioni, val più degli interminabili elenchi di alcuni scrittori, i quali hanno la visione esatta della natura, non il sentimento „ (2). Nel gennaio, poi, del 1883, conchiudeva così un suo articolo sulle *Novelle Rusticane* del Verga: “ Il Verga — sia benedetto! — è dei pochissimi scrittori, di cui non occorra enumerare lungamente i pregi, per invogliare la gente a leggerlo! Con quattro periodi suoi, si ottiene l'effetto meglio che con quattro colonne di analisi critica „ (3). Nel febbraio, trattando dell'*Evangeliste* del Daudet, a un certo punto, osservava: “ Il temperamento, l'ambiente, le cause esterne aiutano a porre un problema psicologico, concorrono a risorverlo; ma, in un romanzo, che non è un trattato di fisiologia o di psicologia, in un romanzo il problema deve uscire dall'astratto, deve diventare vita, vita vissuta sotto gli occhi de' lettori; i quali non possono contentarsi d'intendere soltanto, han diritto a vedere, a sentire, a commuoversi „ (4). Ed, occupandosi, nel luglio, del romanzo di Matilde Serao, intitolato *Fantasia*, affermava: “ Romanzo vibrante di verità, di vita, di passione; romanzo moderno, organico, senza slanci lirici inopportuni, senza descrizioni, simili a ornamenti, che sieno *a veder più che la persona*... agile e forte temperamento di scrittrice, che tende a salire sempre più in alto... dipintura esatta insieme e larga della realtà. Non esagero. Quando si farà, obbiettivamente, serenamente, senza odii preconcetti e senza simpatie personali, il bilancio della giovine letteratura nostra, molte fame, per dirla con Vittorio Imbriani, saranno giudicate quello che sono, — *usurpate* —, in molti volumi, già allora dimenticati, si cercherà, invano, la ragione della stima, del-

---

(1-2-3-4) *La Rassegna* cit., 19 Marzo 1882; 10 Luglio 1882; 22 Gennaio 1883; 19 Febbraio 1883.

l'ammirazione, di cui godettero e godono... Parve, per un pezzo, si fosse scoperto un *filone* di romanzo nostrano, il romanzo dell'antichità, e avemmo, dopo *Tito Vezio*, rimasto il migliore, un' infinità di Giulii Cesari, di Spartachi, di Faustine, di Opimie; Anton Giulio Barrili, trasportato dalla corrente, ma pur desiderando di essere o parere originale, se ne andò in Oriente, e procurò di divertirci e commuoverci raccontandoci i casi di Semiramide: forse di questa sua scappata in Oriente sconta oggi la pena nell'*Anello di Salomone*, insipida rifrittura della storia e delle leggende ebraiche. Pochi dei lettori italiani... sapevano che quei *sepolcri imbiancati* erano stati preceduti da lavori stranieri dello stesso genere; pochi videro quanta distanza li separasse, sia come riproduzione dell'antica vita, sia come attrattiva d' intreccio, dal *Salambò* del Flaubert, dai *Last days of Pompei;* pochi intesero che il romanzo dell'antichità era, da un lato, continuazione del romanzo storico *romantico*, dall'altro, rinnovazione, un po' svelta, dei *Viaggi di Anacarsi*, del *Platone in Italia* e roba simile, di cui si dilettarono i nostri bisnonni; infine, pochi compresero che le descrizioni de' circhi, de' trionfi, delle scuole de' gladiatori... si sarebbero potute trovare ne' Manuali di Archeologia. Intanto, il De Amicis componeva i *Bozzetti militari* e le *Novelle*, che destavano grande e meritato entusiasmo sentimentale e lagrimoso; meritato, perchè l'autore seppe benissimo toccare le corde più tenere del cuore, perchè non si era ancora avvezzi a trovare ne' libri la vita qual'è... E intanto facevano le prime armi Salvatore Farina e il Barrili. L'uno ha progredito sempre, ma a condizione di chiudersi nella ristrettezza delle pareti domestiche, di analizzare e rappresentare scenette d' *interno;* l'altro, condannato a produrre molto, ha finito col fare i romanzi a vapore... Sarebbe troppo lunga e grave impresa nominare e giudicare tutti... però credo di essere nel vero dicendo che, in questo vastissimo campo, corso e ricorso da tanti, quattro o cinque soli tengono il primato: il Verga, il Capuana, il Fogazzaro, la Serao e qualche altro, i soli, i quali dalla novella sieno saliti al romanzo moderno, i soli, da cui, per ora, possiamo sperare originali e compiute opere d'arte „ (1). Nè posso fare a meno, conchiudendo questa rassegna di cose ignote, dal ricordare qualche altro giudizio: quello, per esempio, sugli *Studi letterari* dello Gnoli e l'altro sulle *Varietà storiche e letterarie* del D'Ancona. Eccoli; questo sullo Gnoli è dell' ottobre del 1883: " L' accuratezza delle indagini, la serenità delle impressioni, la conoscenza larga della storia letteraria, nostra e straniera, l'assenza completa di prevenzioni di scuola, la semplicità e la facilità dell'esposizione sono doti, che,

(1) *La Rassegna* cit., 2 Luglio 1883.

mentre gli cattivano la simpatia e l'attenzione del lettore, aggiungono serietà ed autorità ai giudizi „ (1). L'altro sul D'Ancona è del febbraio del 1884. Leggiamo: “ È bello veder l'erudito insigne, scossasi di dosso la polvere de' manoscritti medioevali, esaltarsi innanzi alle grandi figure contemporanee; fermarsi a dipingerle, accurato, esatto, come quando disseppellisce un dimenticato rimatore del trecento, trepidante e commosso, come chi svela altrui gli affetti più forti, più riposti del suo cuore. Ma questo erudito porta nelle sue ricerche tutto l'ardore di un'anima giovanile „ (2). E potrei riportare altri giudizi, non meno calzanti e ponderati: quelli, per esempio, sul *Pane nero* del Verga, sull'*Alessandro Manzoni* del Cantù, sui *Passatempi letterari* di Achille Neri, sul *Bonifazio VIII* di Guido Levi, sui *Racconti* del Panzacchi e sulle *Memorie aneddotiche* del Rusconi, del 1882; sulla *Notte* di Paolo Lioy, su *Gli Amici* del De Amicis, sulle *Horae Subsecivae* del Bonghi, sul *Mondo sereno* di Raffaello Barbiera, sul *Canzoniere* di Pietro Jacopo De Jennaro, edito da Giuseppe Barone, sulle *Rappresentazioni sacre nel Trentino* di Albino Zenatti e sulla *Storia della letteratura latina* di Onorato Occioni, del 1883; sul *Fabrizio Maramaldo* del Luzio, sugli *Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli* del D'Ancona, e, per tacere di altri non pochi, sul *Carlo Goldoni e il Teatro di S. Luca a Venezia* di Dino Mantovani, del 1884. Ma preferisco tacere, pur non potendo fare a meno dal notare, a rincalzo della illustrazione di questa ricca e vigorosa attività letteraria sconosciuta, che, a prescindere dal giudizio sull'*Évangéliste* di Alfonso Daudet, da me già ricordato, non ne mancano altri su opere e scrittori egualmente stranieri: sulla biografia, per esempio, di Alfredo de Musset, composta dal fratello Paolo, e sulle *Mémoires* di Filarete Chasles, del 1877; su *La Faustin* di Edmondo de Goncourt, sull'*Émile Zola* di Paolo Alexis, sull' *Abbé Constantin* di Ludovico Halèvy, sull' *Une campagne* e sul *Pot-Bouille* di Emilio Zola, sul *Jhon Stuart Mill* di Alessandro Bain, su *La correspondance* di Giorgio Sand, su *Le salon de Madame Necker* del Visconte D' Haussonville, sul *Torquemada* di Victor Hugo, su *La Jeunesse de Madame d' Épinay* di L. Perey e G. Maugras, su l' *Ein indisches Märchen auf seiner Wanderung durch die asiatischen und europäischen litteraturen* di Hermann Varnhagen, sul *La Fontaine and other french fabulists* di L. Collins, su *La confession de Sainte-Beuve* di L. Nicolardt, su *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX* di Arnaud Buschet, su *Les Contes* di C. Perrault e sul *Boccace et son influence sur nos conteurs* di F. Dillaye, del 1882; e, finalmente, sul *The Highways of the literature* di Mister Pryde,

---

(1-2) *La Rassegna* cit., 14 Ottobre 1883; 23 Febbraio 1884.

su *Les Bouffons* di A. Gazeau, sugli *Études littéraires* di G. Merlet, sul *Tristan of Lyonesse* di A. Swinburne, sull'*Au bonheur des dames* di E. Zola, sul *Gargantua dans les traditions populaires* di P. Sébillot, su *Le romantisme des classiques* di E. Deschanel, su *Les dernières années di A. Dumas* di G. Ferry, sul *Victor Hugo avant 1830* di E. Biré e sui *Carmina Burana* di A. Heinrich, del 1883.

Dopo tutto, credo inutile insistere su altri particolari e ricorrere ad altre osservazioni, per illustrare quella forte attività intellettuale, cui, poco prima, accennavo riassumendo i pregi di questi primi tentativi del Torraca nel campo della critica; inutile, trattandosi, oramai, di una verità, la cui radice è tutt'altro che incognita e nascosa. Aggiungerò, soltanto, da una parte, che l'esattezza dei giudizi è tale da non metter conto di rilevarla, corrispondendo essi, in tutto, o quasi, a' risultati della critica posteriore intorno agli stessi argomenti, e, dall'altra, che da questi suoi primi passi potremo desumere, oltre che le note peculiari della fisonomia artistica del Torraca, il fatale andare, anche, e, quindi, lo svolgersi e l'affermarsi della sua futura attività, nel campo de' due indirizzi, con la relativa fusione degli stessi e il consecutivo avvento, per opera di un desanctisiano, " sdegnoso di ogni ciarlataneria ", di quella, che io mi compiaccio di definire la terza scuola del De Sanctis. E che la cosa stia proprio così ce lo dimostrano gli studi, veramente originali, di questo primo periodo. Senza parlare, infatti, del *Settembrini* (1877), del *Panizzi* (1879), de' *Profili napoletani* (1879) e di quella *Cicalata agli scolari*, dal titolo *Turpino* (1880), la quale, e per l'accuratezza delle osservazioni intorno alla, quasi certa, realtà storica dell'arcivescovo di Reims, e per la ricca illustrazione del contenuto della famosa *Cronaca*, co' relativi accenni all'assai discussa sua autenticità e con la ricerca, infine, sagace del come e del quando della sua composizione, è tutt'altro che una cicalata; senza darmi pensiero d'uno scrittarello, denso e leggiadro, del 1881, in cui si cercano le analogie fra alcune pagine del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, a proposito della *Grazia,* ed altre, intorno allo stesso argomento, del *Saggio* di Herbert Spencer, e pur tacendo delle relazioni, illustrate e discusse, nello stesso anno, fra la *Divina Commedia* e alcuni episodi di un poema inedito di Cristina de Pizan; senza punto occuparmi della notizia, dell'esame e del giudizio, tutt'altro che lusinghiero, anticipati, nel 1884, intorno a quel difettoso tentativo drammatico, privo d'intreccio e di dialogo, che è il *Pompeo in Egitto* del Leopardi, e della forte difesa di quello spirito arguto, simpatico ed eclettico del settecento, che è l'Abate Galiani, contro le stolte accuse di assenza di spirito e di perspicacia, oltre che di mediocrità e d'indecenza, lanciategli da Ferdinando Brunetière, fra un cumulo di malignità e d'inesattezze; senza badare ad altre difese: a quella,

per esempio, opportuna ed assennata, fatta del De Sanctis contro un anonimo, che, nel 1883, lo accusava di non essersi ancora accorto della rivoluzione, avvenuta, già, nel campo della critica, in Italia, e all'altra, manifestamente sdegnosa e commossa, e sapientemente conclusiva e dotta, fatta, nel 1882, del Sainte-Beuve, e a base di una disamina rettilinea e sagace del suo pensiero e della sua opera, contro coloro, che osavano definirlo " ni chrétien, ni philosophe, ni politique, ni causeur, ni amant ", e lo consideravano come un nemico delle belle arti, un indifferente, un cinico, un libertino, un epicureo, un ingrato, e lo dicevano un dilettante, più che uno studioso, fornito di una erudizione, la quale " n'a eté qu'une curiosité sans cause et sans effet ", e dotato di una mente, che aveva " négligé les grandes figures, parce qu'il n'avait ni étendue ni profondeur dans l'esprit ", e, per tacere di altro, lo reputavano autore " seulement des articles sans lien, sans suite " e, quindi, di un'opera, che " pour les nouvelles générations c'est une œuvre morte ": senza badare a tutto questo, mi fermerò alquanto sugli studi più significativi di detto primo periodo, per trarne, in qualche modo, elementi di rincalzo a proposito della dimostrazione del mio assunto. E incomincerò, senz' altro, dagli studi di letteratura straniera; e cioè dall'*Art d' être grand-père* (1877), dall'*Andrea Chénier e i Giacobini* (1881), dal *Torquemada* e dal *Perrault* (1882): studi, tanto più degni di nota, quanto meno e meno bene, allora, gl' italiani si occupavano di lingue e di letterature straniere.

" Là, nella pace profonda, accanto a due fanciulli, ritroviamo la serenità dei primi anni; in quelli rivediamo noi stessi. *Georges* e *Jeanne* non sono soltanto la gioia e l'orgoglio del poeta, sono la più bella parte della vita nostra evocata dal fondo del passato. *Ils sont dans nos logis lugubres le retour des roses, du printemps, de la vie et du jour... Ils ramènent notre âme aux premières années*. Come essi, abbiamo il cuore tranquillo; con essi, ci sentiamo felici di un nonnulla: *Nous nous rapetissons dans les petits enfants!* " (1). Dopo questo preludio, comprendente il *leitmotiv* di ciò, che, in ogni caso, dovrà costituire la dorsale dello studio sull'*Art d'être grand-père* dell' Hugo, non si può non inferirne una conclusione: quella, cioè, della bontà dello studio stesso. Il critico, in altri termini, ha intuito, senz'altro, sorretto dalla squisitezza innata del suo buon gusto e dalla sua perspicacia, quell'elemento psicologico, su cui l'Hugo ha costruito la sua opera e cui quest'opera deve la sua perfezione e la sua fortuna; da questa intuizione, dirò così, d' indole generale a ogni altro particolare rilievo sui pregi dell'opera il passo era breve. Di qui, l'affermazione: " La

---

(1) F. TORRACA: *Saggi e rassegne* cit., p. 2; *Scritti critici*, Napoli, F. Perrella, 1907, p. 3.

poesia vera... non è semplice sfogo di anima solitaria, lamento, che si perde nel silenzio, grido di gioia condannato a rimanere senza eco. Il Poeta vero, anche se narra la sua storia, narra una storia universale, eterna; la sua voce risuona in fondo al cuore di ciascuno di noi „ (1). Di qui, l'osservazione: “ Importante - poeticamente - non è Victor Hugo, ma il nonno tutto amore pe' suoi nipotini: *Georges* e *Jeanne* hanno valore, agli occhi nostri, perchè persone poetiche. Che esistano ed abbiano quei nomi, poco monta: sono davvero, per il vecchio, l'immagine del suo passato, la consolazione del presente, sorgente di emozioni per sè stessi e per ciò, che ispirano a lui? Non devono solo porgere pretesto ad effusioni liriche, devono apparirci come due esseri poeticamente reali, rappresentati in guisa da darci l'illusione del vero. Ebbene l'illusione è perfetta „ (2). Di qui, le nostalgiche e commosse esclamazioni: “ Oh, poter essere un'ora, un'ora sola, piccini; rivedere quei luoghi, riudire quelle voci, saltellare in mezzo alle aiuole, accoccolarci presso al focolare! Oh, poter ridiventare un'ora sola ingenui e ignoranti, credere ancora una volta all'orco ed alle fate, scordare i lunghi anni venuti dopo la fanciullezza! „ (3). Uno studio, insomma, veramente pregevole, e per la ricerca psicologica del “ perchè il poeta di *Hernani*, della *Légende des siècles*, degli *Châtiments*, il capo della scuola romantica, il novatore ardito, diventi il poeta del piccolo Giorgio e della piccola Giovanna „; e per una certa sensibilità estetica, che gli facilita il rilievo e l'illustrazione e della delicatezza della forma, e del fiorire delle immagini, e della tenerezza degli episodi, e della limpidezza della rappresentazione, e della grazia e verità della concezione, e della semplicità e parsimonia de' tocchi, e, tanto per finire, dei quadretti fiamminghi e delle scene drammatiche in piccole proporzioni; e per la ricostruzione, infine, delle cause, che determinarono, nell' animo dell' Hugo, il trasformarsi dell' antico dramma di ieri — oh il semplice e commovente librettino de' *Mes Fils*, spentisi ad uno ad uno! — nel soave e melanconico idillio di oggi.

Quando, nel 1821, Oscar De Vallée, scagliando contro i Giacobini l'accusa, ingiusta e partigiana, di avere spinto la Rivoluzione francese a eccessi inauditi, si affannava a trovare nell'opera di Andrea Chénier, tutt'altro che onestamente consultata, sussidi e contributi a rincalzo della propria tesi, il Torraca, allora, insorse per confutare, da un lato, la passione e partigianeria di tale accusa, e lumeggiare, dall'altro, quell' ingegno, quell'ardire e quella purità di coscienza, che il poeta di *Jeu de Paume* aveva portato nella lotta disuguale. Ed eccolo, infatti, dimostrare, prima, la cecità ed inèsattezza del giudi-

(1-2-3) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., pp. 1,3,11-12; *Scritti critici* cit., pp. 2,14-15.

zio dell'accusatore; provare, poi, che, " nonostante il numero e il forte organesimo de' loro *clubs,* i Giacobini non avrebbero trionfato, senza la simpatia e il favore della nazione „, e, infine, seguire ed analizzare la produzione dello Chénier, alla luce della storia e della arte. Ed eccolo, inoltre, accennare a' tesori di erudizione, accumulati dallo Chénier attraverso la lettura assidua de' classici, alla varietà della sua cultura, al formarsi e all'elaborarsi della sua poetica, alle fonti delle sue ispirazioni, alla densità del suo pensiero, all'educazione del suo gusto, alla vivacità ed eccitabilità della sua fantasia, alla sensualità delicata dei suoi amori, alla sostituzione di " un altissimo concetto della virtù, attinto per buona parte nei classici, alla religione, che non sentiva „, a' suoi scritti politici, notevoli per serenità di esposizione e vigoria di ragionamento, e, poi anche, alla sua guerra a' Giacobini e alla sua morte immatura. Ed eccolo, infine, giudicare a questa stregua il poeta: " Ora, un' ispirazione improvvisa, un disegno appena intraveduto, un'impressione gli richiama a mente in folla le sentenze, le immagini, i personaggi, le situazioni degli scrittori prediletti; ora, una pagina, una frase di classico gli suggerisce il soggetto d'una elegia, o un episodio da incastrare in un poema... Ma già quel, che gli viene dai libri, sa fonderlo con quel, che gli dà l'osservazione diretta della natura e della vita, con le impressioni calde della realtà. Impressioni, non ancora sentimenti. È arte pura; altro sentimento non vi traspare tranne l'amore delle belle forme, il desiderio di raggiungere un alto ideale estetico „ (1). Ed eccolo formulare il giudizio definitivo sull'uomo: " La gloria di Andrea Chénier non è raccomandata nè ai suoi principî, nè ai suoi giudizi: gli uni possono essere, sono talora falsi, gli altri appassionati. La sua gloria — parlo del cittadino e dello scrittore — è di aver sostenuto, eroica follia, la causa della libertà ordinata e della giustizia, quando il dispotismo si chiamava libertà e l'efferatezza giustizia; di averla sostenuta impavido, quasi solo, senza speranza di vittoria „ (2). Giudizio, in parentesi, altrettanto giusto e sintetico quanto non pochi altri; quanto questo, per esempio, su' *Malavoglia* del Verga: " Non crediate il Verga abbia adoperato il processo d'astrazione e di condensamento, al quale il critico è costretto a ricorrere. Uno dei suoi meriti principali è appunto di aver dimenticato le teorie. A lettura finita, voi potete riconoscere che il libro è uno studio *sociale*, dovete aggiungere ch'è uno studio vigoroso ed ampio; ma non l'ha fatto il filosofo, nè l'economista, l'ha fatto l'artista. Io mi rallegro di vedere il Verga, primo forse fra gli scrittori italiani di novelle e di romanzi, cercare le sue ispirazioni al di fuori

(1-2) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., pp. 181-188; *Scritti critici* cit., pp. 364-365, 372-373.

d'un'aristocrazia e d'una borghesia di convenzione, pallidi riflessi *subbiettivi* dell'arte straniera, società e personaggi foggiati faticosamente *a priori*, piuttosto cosmopoliti che italiani, assai più artificiali che reali. Mi rallegro di vedere alla fine ritratta quale è la bassa borghesia e la plebe delle nostre provincie. So che il Verga non ha scoperto l'America; so che in Francia, in Inghilterra, in Germania e fino in Russia egli ha gloriosi precursori e maestri. Ma, in Italia, dove le Marionette del Carcano e compagnia han tanto contribuito a impedire la cognizione precisa delle classi povere; dov'è ancora frequente la maraviglia di non trovare, usciti dalle città, un Renzo in ogni montanaro e una Lucia in ogni villana; dove i *lazzaroni* e i *camorristi* del Mastriani somigliano così poco ai lazzaroni e camorristi veri d'Abbasso Porto e tanto agli eroi dei *Mystères de Paris*; io saluto come prova di vigore intellettuale e di ardimento non comune i *Malavoglia,* che aiuteranno, al pari dei Franchetti e dei Sonnino, a far conoscere le condizioni sociali della Sicilia. Però il Verga non ci ha dato nè considerazioni, nè statistiche; non ha dimostrato nessuna tesi: esse sono il presupposto, non certo il romanzo. Un gran merito suo, ripeto, è d'aver confinato massime e sistemi nella prefazione: non inconsciamente, se si bada alla assenza compiuta, dal racconto, di riflessioni e di giudizi. Par quasi che, per tenersi lontano da un eccesso, si sia un po' troppo avvicinato all'eccesso opposto. C'è, qui, la vita del paesello... L'artista vi tira con sè in quei luoghi, e non una volta sola... in questo quasi assoluto predominio della *rappresentazione*, vedo due cose. Da un lato, l'autore ha voluto fuggire finanche il pericolo che gli si potesse rimproverare di scrivere un trattato, non un romanzo: da un altro lato, s'è messo con tanta buona fede a riprodurre la vita degli abitanti di Trezza, che, a poco a poco, ha finito col viverla lui. Tutto intento a osservare con attenzione, a notare con cura, non ha pensato più, non ha giudicato più per conto proprio. Ciò, se toglie, forse, un po' di varietà al romanzo, ne accresce l'originalità... i romanzieri *naturalisti* e lo Zola stesso qualche volta, in casi simili, analizzano troppo in astratto: il Verga, che non vuole essere discepolo cieco, ma pensare col proprio capo ed affermare la propria personalità, invece di enumerare fatti, ve li pone sotto gli occhi... Il Verga, l'ho detto, ha la propria originalità, e vuole affermarla... Ha compreso che il suo soggetto aveva in sè tanta ricchezza e novità di figure, di situazioni, di colorito, da meritare d'essere studiato in sè stesso, senza preconcetti estetici e riprodotto com'è, senza aiuto di tavolozza altrui. Il romanzo è perfettamente obbiettivo, e la forma, starei per dire, impersonale „ (1).

(1) *Il Diritto*, Roma, 9 Maggio 1881; *Saggi e rassegne* cit., pp. 217 e sgg.; *Scritti critici* cit., pp. 381 e sgg.

Questo il giudizio sul Verga; si potrebbe, forse, ora, a così lunga distanza, dare un giudizio più calzante, più esatto di quello che sia il giudizio del Torraca, formulato sin dal 1881? Se ne legga, in proposito, lo studio del Croce e poi si risponda. E se ne legga, insieme, lo studio su Antonio Fogazzaro, a parziale documentazione della chiaroveggenza ed esattezza del seguente giudizio, formulato, nello stesso anno, dal Torraca sul romanziero vicentino, a proposito del suo romanzo *Malombra*: " È un romanzo italiano...; piuttosto che farvi pensare al Balzac o allo Zola, vi ricorda il Dickens, ma nessuna figura o situazione del fecondo e geniale scrittore inglese in particolare: piuttosto che cercare attrattive in un intreccio complicato, si ferma a disegnare paesaggi, a riferire conversazioni intime, a cesellare caratteri; tra i caratteri coglie i secondari e gli umili assai meglio de' principali... Noterò qui che l'autore si era proposto di attribuire alla fatalità una parte importante nel suo racconto. Il sentimento della fatalità, quando si sa ispirarlo, è aiuto efficace per gli scrittori, che mirano al grandioso, al terribile. In *Malombra*, però, certe combinazioni, o sono volgari, o troppo artificiose, perchè appariscano effetto d' una legge occulta, ma inesorabile... Altro preconcetto. Il Fogazzaro ha voluto introdurre in *Malombra* il problema religioso e discuterlo, obbligarci a fermarvi su l' attenzione, a discuterlo anche noi... Ha sbagliato; ma vi son cadute, le quali annunziano trionfi vicini. Invece, è riuscito felicemente dove forse non ha messo il maggiore studio, il più forte desiderio. Intorno al fatto centrale, che ho indicato, si svolgono i mille incidenti della vita, riprodotti con fare largo, con cura fors' anche eccessiva, ma che raggiunge lo scopo di trattenerci sul terreno solido della realtà... Il Fogazzaro non concentra esclusivamente la sua attenzione sugli attori principali del dramma; ma, con essi, introduce sulla scena molte altre figure di minore importanza, di quelle, che nella vita reale stanno necessariamente vicine anche agli eroi. Nel modellarle dal vero, mentre discorrono ed operano, è in gran parte l'attrattiva del romanzo. Alcune... ci balzano innanzi improntate di schietto umorismo. Ognuna ha personalità autonoma; son donne, son uomini, non comparse, non puri nomi... Non piccola parte del romanzo, nè la meno piacevole, sono le descrizioni. L'autore osserva attentamente la natura e, nel descriverla, non contento della precisione delle linee, della vivacità del colore, si sforza di esprimere anche il sentimento, o, almeno, l' impressione degli spettacoli naturali... Nella ricerca di particolari anche minimi, nel dar quasi vita agli oggetti materiali, non sempre si ricorda del *ne quid nimis*, ma, quando se ne ricorda, ci dà quadri o macchiette di evidenza e di grazia rara " (1). È proprio

(1) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., pp. 211 e sgg.

il caso di affermare che il Torraca, giudicando, percuote sempre nel segno. Chi voglia, poi, averne qualche altra prova, ritorni agli studi di letteratura straniera e legga quanto scrive intorno al *Torquemada* hughiano: " Dramma zeppo di anacronismi e d'inverosimiglianze; ma carattere colto nelle sue linee principali „, per quanto spoglio di " tutto ciò, che poteva essere di drammatico in lui... Così il personaggio principale non ispira interesse e il dramma, che pareva dal prologo dovesse avere proporzioni epiche, cade a livello della commedia d'intreccio „ (1). O quanto afferma intorno a' *Contes* del Perrault: " Un critico contemporaneo del Perrault si maravigliava che uno scrittore tanto ingegnoso non avesse *répandu un peu de son bon ésprit* su le fiabe, le avesse contate al pubblico così *oscure* e *confuse* come la nutrice le aveva già contate a lui *pour l'endormir*. Al tempo delle pastorali inverosimili e de' romanzi allegorici interminabili, tutti artifizio e lambiccature, la maraviglia del critico era naturale. Per noi, ciò che a lui pareva difetto, è il principale pregio de' *Contes* „ (2). Notevoli, inoltre, i risultati positivi dell' indagine critica a proposito di relazioni e riscontri fra alcune fiabe del nostro *Pentamerone* e i *Contes* del Perrault; tutto quanto il lavoro, del resto, potremmo noi considerare come un bel saggio di letteratura comparata e quale, perciò, un indice sicuro delle speciali attitudini, sortite dal Torraca, nell'àmbito della ricerca positiva: e tutto questo, in grazia e de' dati biografici e bibliografici, di cui il saggio è ricco, e degli opportuni rilievi circa evidenti relazioni fra *La marquise de Salusses ou la patience de Griselidis* del Perrault e la *Griselda* del Boccaccio, prima, e, poi, fra i *Souhaits ridicules* dello stesso e i *Souhaits* del La Fontaine, e della ricerca de' precedenti di questo genere letterario tra la produzione di tempi anteriori, e delle osservazioni, infine, e per tacere di altro, intorno a somiglianze fra lo Straparola e il Perrault, da una parte, e, dall'altra, fra il Perrault e il Basile.

Ma bene altri saggi di critica positiva, oramai, egli poteva e doveva darci, colmati già i vuoti della sua cultura storico-letteraria, attraverso le personali sue ricerche e meditazioni, e la ponderazione, anche, delle opere più rappresentative e insigni del nuovo indirizzo: delle opere, cioè, del Paris, del Comparetti, del Capasso, del Villari, del Carducci e del D'Ancona. E non mancarono detti saggi: li avemmo, infatti, e ben presto, e, per giunta, in un campo, del tutto, o quasi, inesplorato: in quello della letteratura napoletana. Non a caso, ho parlato di un campo del tutto, o quasi, inesplorato: nessuno, invero,

(1-2) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., p. 204 e sgg., 332 e sgg.; *Scritti critici* cit., p. 381 e sgg., 403 e sgg.

ch'io sappia, a prescindere dal Settembrini, che se n'era già occupato con una certa larghezza, aveva tentato di dissodare, in qualche modo, e con dottrina e con volere insieme, il terreno vergine di questa letteratura: primo a farlo, e con serietà di mezzi e d'intenti, fu il Torraca. E con quali frutti! Nelle *Sacre Rappresentazioni del Napoletano* (1879), il primo, fra detti saggi, in ordine di tempo, ma non il meno importante, il Torraca, al pochino, invero, detto dal D'Ancona intorno agli spettacoli sacri e profani del Mezzogiorno, aggiunge il suo molto, debitamente controllato e diligentemente illustrato: notevoli, poi, e oltre ogni dire, le notizie, che egli ci dà intorno ai drammi sacri, rappresentati in Aversa, dal 1534 in poi. Nel *P. A. Caracciolo* (1879), accresce, e di non poco, gli scarsi contributi, tramandatici, intorno al Caracciolo e alle sue farse, dal Galiani, dal Napoli Signorelli, dal Palermo e dal D'Ancona. Lo stesso dicasi delle *Farse Cavaiole* (1879): alle notizie, infatti, poche e vaghe, raccolte in proposito dal Signorelli, dal Palermo e dal D'Ancona, ne aggiunge non poche altre a spiegazione del nome e a illustrazione del carattere di dette farse. Nella *Patria di Pier della Vigna* (1880), abbiamo una confutazione, altrettanto breve, quanto vittoriosa e, perciò, definitiva, della tesi di Giuseppe Faraone, il quale faceva nascere a Caiazzo, piuttosto che a Capua, il segretario di Federico II. Nel *Conte di Policastro* (1880), abbiamo uno studio, diligente e commosso, intorno a Giovanni Antonio Petrucci, " secondogenito di quell'Antonello, la cui vita pare a noi, come parve ai contemporanei, singolare esempio dell'instabilità della fortuna "; uno studio, in cui non sappiamo se ammirare di più la diligenza dell'illustrazione storico-biografica delle vicende, attraverso cui si svolse la vita inesperta del Conte, o la valutazione, più che altro, psicologica, e sempre squisita e acuta, degli stati di animo e, quindi, delle condizioni morali e spirituali, in cui germinò e si svolse la sua arte. Quell'arte, il cui esame inspirò al Torraca considerazioni come queste: " Spesso gli si affollano nella memoria gli uomini e i fatti dell'antichità... Ma egli non scrive per mero sfoggio d'erudizione, ond'è che i ricordi classici s'incastrano, quasi sempre, senza sforzo, in mezzo ai pensieri, ai sentimenti, che le vicende della sua vita e la condizione presente gli ispirano. La vanità delle cose terrene, la forza distruggitrice del tempo, l'ingratitudine degli uomini fermano l'attenzione sua nella tetra solitudine della segreta, e insieme con tali idee lugubri gli attraversa il cervello questa o quella figura dell'antichità. Abbandonato da tutti, egli, che un tempo ebbe molti amici e adulatori, pensa a Silla, il quale, rispettato e temuto fin che tenne la dittatura, quando tornò a vita privata, fin dai garzonetti riceveva ingiurie. Vittima anch'egli dell'invidia e della ingratitudine, pensa a Scipione, sepolto lontano da quella patria, alla quale tanti

trionfi aveva procurati. Perduta la potenza, la ricchezza, la libertà, medita sulla caducità delle opere umane, e quasi gli dà conforto il ricordare che imperi forti e città gloriose furono, dal tempo, consumati nella sua " immensa voragine „; ciò che richiama a mente Foscolo e Leopardi. Perseguitato da vendetta implacabile, ha la forza di non rispondere con pari odio, anzi si solleva in una sfera serena e giudica: " Mai lo nimico si deve estirpare „. La rovina di Cartagine non fu, infatti, cagione della rovina della sua vittoriosa rivale? „ (1). E ancora: " A prima vista, anche la forma, non elegante, certo, ma così sobria e non di rado pregna di senso, si vorrebbe giudicare effetto del classicismo. Non sarebbe interamente esatto, poichè, non si dimentichi, il Petrucci scriveva nell'orrido *forno* di San Vincenzo, quando l'anima sua, travagliata dalla sventura, poteva bensì sollevarsi a concetti rigorosi, ma non indugiarsi ad abbellirli con immagini ed altri ornamenti. Il pensiero gli esce, d'ordinario, nudo come le pareti della sua carcere. I suoi sonetti danno l'impressione di schizzi rapidi, secchi, a' quali il pittore non siasi curato di aggiungere il fascino del colorito „ (2). E giù con altre osservazioni intorno alla lingua dei sonetti, " documento prezioso de' primi tentativi, fatti in Napoli, per sollevare il dialetto a lingua letteraria „, e, quindi, composti, non, come a ragione afferma e dimostra il Torraca, nel dialetto napoletano de' secoli XV e XVI, ma in una lingua, che, in fondo, era la lingua dotta di quei tempi; ed altre, ancora, intorno a' motivi degli stessi e allo scettismo desolante e pessimista dell'anima travagliata e commossa del poeta. Nella *Leggenda napoletana e l'epopea carolingia* (1881), si dimostra la partecipazione, sia pure limitata, del Mezzogiorno all'elaborarsi di tali leggende, cosa del tutto, prima, sconosciuta: prima, infatti, si credeva che soltanto l'Italia settentrionale e centrale avessero prodotto leggende carolingie, assai per tempo e, insieme, diverse da quelle importate d'oltr'alpe fra di noi. Nelle *Reliquie del Dramma sacro* (1881), abbiamo un contributo pregevole di notizie e di ricerche intorno alle reliquie viventi di detto dramma in alcuni luoghi del Napoletano. Nel *Fra Roberto da Lecce* (1882), oltre il riassunto delle notizie biografiche, tramandateci da Domenico de Angelis, " uno de' dodici colleghi d'Arcadia „, ne troviamo delle altre, anche, messe insieme dal Torraca; vi troviamo, inoltre, uno studio intorno alle fonti sacre e profane delle sue orazioni, un esame della loro struttura e finalità, e una rassegna, infine, degli aneddoti, più o meno salaci e

---

(1-2)) F. Torraca: *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, F. Vigo, 1884, pp. 140-141, 142-298.

calunniosi, messi in giro a proposito di questo predicatore leccese. Nel *Luigi Tansillo* (1882), non mancano utili e nuovi raffronti tra il poeta di Venosa e il Sannazaro, nè mancano, ne' *Lirici Napoletani del secolo XIV* e ne' *Rimatori Napoletani del secolo XV* (1884), accertamenti biografici intorno a lirici e rimatori ignoti di detti secoli, oltre che relazioni e riscontri fra gli stessi e il Petrarca e, qualche volta, anche, Dante. Nelle *Farse napoletane del quattrocento* (1884), si dimostra, grazie alla pubblicazione e all'esame di alcune di esse, di cui ben cinque inedite, che questo genere drammatico " fu coltivato, a Napoli, nel secolo XV, più di quel che si credeva, auspici i principi Aragonesi ", e che, " inoltre, l'assenza d'intreccio, la brevità de' discorsi e il loro succedersi, direi, *meccanico*, indicano che non erano i versi e i personaggi l'importante, bensì le decorazioni, le luminarie, lo sfoggio di *costumi*, le danze; in una parola, *lo spettacolo*, a cui versi e personaggi servivano a dar pretesto ed occasione " (1). Nell'*Orazione del Pontano a Carlo VIII* (1884), infine, si sostiene, contro il Tallarigo e l'Imbriani, l'autenticità delle due lettere, pubblicate, sin dal 1881, dal Torraca e dal Viola, a sostegno di quanto narra il Guicciardini circa una orazione, pronunziata dal Pontano, nel 1495, alla presenza di Carlo VIII, e, quindi, si rivendica e dimostra la veridicità storica della narrazione stessa del Guicciardini (2).

Ma abbiamo, ancora, dell'altro: abbiamo, cioè, la pubblicazione su *Iacopo Sannazaro*, del 1879, e quelle su gl' *Imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro,* del 1882, e su *Li Gliommeri di Iacopo Sannazaro*, del 1884; tre studi, insomma, intorno allo stesso poeta e tali, per giunta, da esaurirne, sotto un certo aspetto, la figura: perchè, in verità, io non so che cosa mai si possa aggiungere o togliere all'autore dell'*Arcadia,* per quel che spetta alle linee fondamentali della sua arte e, quindi, alle note, veramente caratteristiche, della sua ricca e molteplice attività, dopo il tolto e l'aggiunto del Torraca, in proposito. Il Torraca, del resto, aveva già esaurito, sin dal 1879, e collocato, in un certo senso, al suo posto l'opera di questo melanconico e sincero artista partenopeo. E collocata, anche, detta opera nell'ambiente, nel quale essa germinò e si svolse: nell'ambiente di quella Corte Aragonese, che " continuava, come al tempo di Alfonso il *Magnanimo*, ad essere geniale convegno di letterati ", e i cui principi, cortesi e liberali, solevano gradire raccolte di versi e di novelle, e discutere, in mezzo ad uomini dotti, di lettere e di biblioteche, di codici e di arte nautica, di geografia e di storia, e le cui donne usavano dilettarsi di studi

(1-2) F. Torraca: *Studi di storia letteraria napoletana* cit., p. 298; *Studi critici* cit., pp. 239 e sgg., e *Discussioni e ricerche letterarie,* Livorno, F. Vigo, 1888, pp. 119 e sgg.

letterari; nell'ambiente di quell'Accademia napoletana, che " era come una famiglia [e] nella quale ognuno poneva in cima de' suoi pensieri la gloria e la felicità degli altri „ ; in una Corte, dunque, e in un'Accademia, scuole di gentilezza e semenzaio di affetti nobili. Sin dal 1879, in una parola, il Torraca ci aveva dato uno studio, in cui la ricerca storica si fonde mirabilmente con la penetrazione psicologica e la valutazione estetica; e a tal punto da formare un tutto armonico ed uno. Alla documentazione, infatti, della fama, indiscussa e incontrastata, di cui il Sannazaro potè godere, per tanto tempo, tra i suoi contemporanei, e fra artisti e letterati, anche, di altri secoli, e alla ricostruzione e illustrazione de' tratti più salienti della sua biografia, sulla trama di alcune fra le sue opere e sulle orme e col sussidio di scrittori, appartenenti ad epoche diverse, fan debito riscontro e il rilievo e l'esame degli elementi passionali dell'opera, e lo studio dello svolgersi ed elaborarsi della stessa attraverso il fermentare progressivo di detti elementi, e il suo graduale trasformarsi in documento soggettivo e psicologico di primissimo ordine, e, infine, l'assennatezza del procedimento critico nella ricerca de' suoi valori artistici e spirituali. Di qui, e il ricordo della schiettezza e nobiltà dell'animo del Sannazaro, e l'accenno a quella pacatezza, che costituisce la nota fondamentale del suo carattere e che ha per base, ora, la semplicità e il sorriso, la calma e l'armonia, e, ora, l'epigramma e il frizzo; di qui, l'analisi e delle derivazioni e imitazioni classiche, nella sua opera, e della relativa loro cosciente elaborazione e ricreazione, attraverso quella impronta di fresca originalità, che il Sannazaro, alla stregua degli altri pochi umanisti, veri e grandi, soleva stampare in ciò, che derivava e imitava; di qui, e lo studio delle somiglianze e delle differenze tra le invenzioni e le derivazioni, e il rilievo di quel godimento spirituale, che il poeta suole inspirare in noi con la sobrietà de' tocchi e l'evidenza icastica delle sue rappresentazioni; di qui, infine, la ricerca del nuovo e, quindi, del notevole attraverso la forma e il contenuto dell'*Arcadia*: da' gioielli di grazia e tenerezza alla facilità e armonia del verso; dal sentimento schietto e caldo all'efficacia e rapidità della descrizione; dalla ricchezza e dallo splendore del colorito a un non so che d'irrequieto e di melanconico, che " si frammette insistente ed irrefrenabile nella rappresentazione della quiete campestre „ ; dalla precisione mirabile del contorno alla rapidità incisiva del tocco; dall'originalità e novità de' caratteri alla naturalezza delle scene e delle situazioni. Di qui, considerazioni come queste: " Quando compose l'*Arcadia*, come tutti gli altri, che, dopo il fervore esclusivo di studi classici, presero a scrivere in italiano, Iacopo si servì naturalmente di quel tesoro d'idee e d'immagini, che si trovava accumulato nel suo cervello; ma se ne servì da architetto, non da

manovale inesperto. Vagliò, scelse, modificò, trasformò con mano sicura, perchè fornito di buon giudizio e di quel senso del limite, di quella temperanza, che tira le grandi linee ed impedisce di oltrepassarle, che coordina le parti fra loro e tutte le compone ad organesimo. Ebbe la mano sicura principalmente perchè, fin dalle prime, aveva chiaro e ben definito, innanzi alla mente, il disegno del suo lavoro; e il disegno era, se non tutto, in massima parte pensato da lui, non tolto a prestito „ (1). E come queste altre, e sempre intorno all'*Arcadia*: " Iacopo può scendere nell'animo de' personaggi, cogliere le origini della passione, seguirla in tutto il suo processo, rendere verosimile la catastrofe, — dipingere due caratteri diversi e dare, con ciò stesso, al suo lavoro, l'andamento, l'abbondanza di particolari, l'ampiezza di proporzioni d'una vera novella. E questa è la grande novità. L'analisi psicologica, che non si manifesta solo a lampi, ad intervalli, e diventa lei stessa base del lavoro d'arte, è tutta cosa moderna; il Sannazaro è, come si vede, uno dei primi a servirsene. La via era stata aperta da altri; ed il Burckhardt nota, con ragione, che la *Fiammetta* del Boccaccio è " una grande e circostanziata analisi psicologica, fatta con un profondo spirito di osservazione „. Iacopo, ponendosi per quella via, ha il merito di ripigliare le tradizioni dell'arte moderna interrotte dall' Umanesimo, e di congiungerle con quelle dell'arte classica, dalla quale prende forme e colori ed ispirazioni... Chi guarda il libro nella sua apparenza, dice subito: Non è un romanzo. Vi manca il solito meccanismo d'un protagonista, intorno al quale tutti gli altri personaggi si aggruppino; d'un'azione centrale, a cui si appoggino gli episodii come i travicelli su la trave maestra. È un difetto, esclama il Roscoe, questa mancanza di *nesso nel piano*; non è un pregio, ribadisce il Treverret, l'assenza del romanzo e del dramma. La critica, che giudica per preconcetti, e vuol trovare nel libro non ciò, che l'autore ci ha messo, ma ciò, che lei desidera, non può sentenziare altrimenti. Pure, a voler battere anche noi questa via, non ci sarebbe difficile opporre ragioni a ragioni. Oggi sono in voga i libri di viaggi: l'autore visita regioni, dove prima non aveva messo mai piede; vede orizzonti, città, costumi diversissimi; prova, ad ogni passo, nuove impressioni; incontra tante persone e discorre con esse. Col capo o col taccuino pieno di memorie, tornato a casa, scrive quanto ricorda. Dov'è, in libri così fatti, l'unità, il protagonista, l'azione principale? È nel cervello del viaggiatore, il quale si fa centro di tutti gli spettacoli, di tutte le sensazioni e le osservazioni, che, di mano in mano, si sente suscitar dentro da' luoghi e dalla gente, tra cui passa. Talvolta il

(1) F. Torraca: *Scritti critici* cit., pp. 108-109.

viaggiatore non ha da narrar solo la storia del suo andar su e giù, ma anche un'altra, più intima, forse più interessante, forse cagione prima del viaggio; la quale prende nuova direzione a seconda di quel mutar di cielo, di quell'allontanarsi da oggetti cari oppure aborriti. In tal caso, si svolge sotto i nostri occhi una serie di fatti psicologici, e s'inquadra naturalmente in una serie di avventure e d'incidenti; colui, che scrive, ci apparisce con due facce diverse, come spettatore e come attore, qui intento a prender note, là assorto in sè stesso, nelle sue ricordanze, ne' suoi desiderî, nelle sue fantasie; ora tutto occhi, ora tutto pensieri. L'*Arcadia* è come uno di codesti libri„ (1). E ancora: " È facile gettar in viso all'autore il rimprovero di non avere studiato e ritratto i veri pastori degli Abruzzi e delle Calabrie; è facile a noi, avvezzi a vedere i romanzieri contemporanei -- i migliori s'intende — osservare prima di scrivere. Ma non sarebbe giusto accusar Iacopo d'usare un metodo, che fu, per tanti secoli, il principale, se non il solo, di cui si servissero gli artisti. Le occasioni o gli studi, i casi della vita o lo sforzo dell' immaginazione partorivano creature ideali, nelle quali, prima che diventassero vere *persone* artistiche, si poteva discernere solo un riflesso lontano della realtà. L'opera d'arte, allora, poteva meritare il nome di creazione; oggi vuol essere *riproduzione* della natura e della vita: l'artista, allora, ubbidiva a quello, che chiamavano l'estro, e correva senza saperlo appresso ad una *certa idea*; oggi il suo lavoro è cosciente con fini ben determinati e con mezzi ben conosciuti... Il primo metodo era imposto al Sannazaro dai suoi fini stessi. Egli, che fuggiva dalla realtà troppo dura, e che non trovava niente di meglio del lasciarsi cullare dall'immaginazione, come poteva concepire l'idea di *ritrarre dal vero?* „ (2). Di qui, il seguente giudizio complessivo sull'uomo e sul poeta: " In tutte le opere del Sannazaro, non si trova mai l'artista scompagnato dall'uomo: e se l'uomo appare superiore all'artista, non ce ne dorremo poi troppo, perchè un bell'esempio di onestà, di fermezza, di magnanimità merita ammirazione quanto la più bella poesia. Nel tempio dell'arte, il Sannazaro non va, certo, collocato fra i sommi. Dopo avere studiato le opere sue, non diremo più, col Bembo, ch'egli sia *Musa proximus ut tumulo* a Virgilio. Ma, nella storia, gli tocca posto invidiabile, per aver, tra i primi e felicemente, aperta la via alla grande arte del Cinquecento, innestando i rampolli più rigogliosi dell'Umanesimo sul tronco mezzo inselvatichito della letteratura nazionale. L'*Arcadia*, con tutt' i difetti dell' insieme, sarà sempre letta per i molti pregi delle singole parti; ma sarà più stimata, quando

(1-2) F. Torraca: *Scritti critici* cit., pp. 124, 175-176, 186-187.

si penserà che, per essa, la cultura napoletana affluì nella grande corrente della letteratura italiana, e non se ne distaccò più „ (1). Un tentativo, insomma, e tutt'altro che sfortunato, di vera e grande redenzione dell'*Arcadia* da quell'oblio, in cui essa giaceva, purtroppo, da un certo tempo. E, insieme, un'opera di rivendicazione, la quale troverà, a breve scadenza, come un rincalzo, in due altri scritti, da me già ricordati: negl'*Imitatori stranieri*, cioè, del Sannazaro, in cui si studia accuratamente il predominio della cultura italiana, auspice, in modo speciale, l'influenza del nostro Iacopo, nella Spagna, nel Portogallo, nella Francia e nell'Inghilterra, e ne *Li Gliommeri*, ne' quali, contro le tante frottole, spacciate a proposito di questa nuova specie di composizioni del nostro poeta, il Torraca dimostra che, in fondo, esse non erano altro che *frottole*.

E ora si concluda. Da quanto si è scritto e osservato intorno all'attività prodigiosa di questo primo periodo a me pare si possa trarre una conclusione: quella, cioè, che detta attività si presenti contrassegnata, oltre che da pazienza e diligenza di indagine, da riflessione e consapevolezza di fini, da serietà e coscienza di metodo, da calore e colorito di produzione, e da altre doti caratteristiche, messe già in rilievo, da una spiccata, anche, nota personale, che rende la critica del Torraca, attraverso una certa ricerca del *nuovo* e del *sostanziale*, alquanto diversa da quella degli altri critici. Gli è che il Torraca, oramai, incominciava ad acquistare una vera e propria individualità artistica — la critica non è, forse, un'arte? —, la quale gli permetteva già di osservare le cose dall'alto; gli è che il suo occhio incominciava, oramai, ad acquistare la limpidezza e l'acutezza dello sguardo aquilino e sentiva già il bisogno di spaziare in ben altri orizzonti, che non fosser quelli delle rassegne di breve portata e di poca lena; gli è che la zampa del leone incominciava a metter fuori le sue unghie. L'avere intravisto il poeta e additato una nota di somma efficacia morale e letteraria tra le prose critiche e polemiche delle *Confessioni e battaglie*; l'aver rilevato e illustrato un germe di desolante scettismo leopardiano tra i versi, altrettanto rudi quanto commossi, di Giovanni Antonio Petrucci; l'aver definito *enumerazione*, non *analisi e rappresentazione*, il contenuto del *Costantinopoli* (1878) e delle *Poesie* (1880) del De Amicis; l'aver trovato *personificazioni* e non *persone* tra le pagine degli *Amici* dello stesso (1883); l'aver paragonato, argutamente, un libro partigiano di Ferdinando Bosio sul Guerrazzi (1877) a quelle " certe commedie, di cui non è uno l'autore, ma due „, e, per tacere di altro, l'avere indicato una relazione di somiglianza fra il De Musset e il Giusti, e di somiglianza e differenza fra gl' italiani e i francesi (1877), a proposito

(1) F. Torraca: *Scritti critici* cit., pp. 237-238.

delle *Memorie* di Filarete Chasles e di una biografia di Paolo De Musset sul fratello Alfredo: tutto questo è frutto di quella certa nota personale, che il Torraca si andava formando, oramai, nel campo della critica, attraverso l'esercizio delle sue innate facoltà; di quel soggettivismo artistico, che incominciava a determinarsi in lui, attraverso l'esperienza quotidiana di un lavoro assiduo e fecondo, e che lo aiutava, già, in tutte guise a variamente prospettare l'importanza o le deficienze di uno scrittore e di un'opera, in grazia e di una certa varietà, sia pure limitata, di partiti inquisitivi, e di una finezza e chiaroveggenza, abbastanza sviluppate e notevoli, sin d'allora, di intuizione e di osservazione. Ha da giudicare i saggi critici del Trezza, del Canello e del Montefredine (1878)? Eccolo, senz'altro, giudicarli a questa stregua: " Chi ben guarda, di sotto alle differenze e ai contrasti, vede disegnarsi una curiosa somiglianza, direi un' identità di difetti, che attira l'attenzione e merita un po' di studio. Sono questi: il tono dommatico, che esclude la ricerca e la discussione ed è proprio il contrario di ciò che dovrebbe essere la critica: la illusione, nel critico, di esser lui solo nel vero, tutti gli altri nell'errore „ (1). Ed eccolo infiorare la sua critica di affermazioni acute e sensate come queste: " Sonorità, pienezza e luce *delle forme*, grandiosità d' immagini sono gli strumenti della poesia, non la poesia... Non si può essere artisti se non si possiede la virtù di dar corpo alle immagini; la forza di aggruppare le immagini in qualcosa di organico e di vivo: sicchè, se ben si guarda, le immagini, come il ritmo, sono strumento dell'arte, non sono esse l'opera di arte... Dalla mancanza di studio severo, metodico, paziente, deriva spesso la tendenza alle sintesi arrischiate, affrettate, e l' illusione che sieno risultato di fatti ben certi le ipotesi suggerite dalla propria immaginazione... Il *meglio!* Ma dov'è il criterio sicuro, la pietra di paragone, che ci aiuti a determinarlo? Chi o che cosa ci fa lecito dire: quello che pare a noi, quello appunto, indiscutibilmente, assolutamente, è il meglio? Il *meglio*, per l'ateniese de' tempi di Pericle, era diverso da quello dell'ateniese contemporaneo di Solone, diverso da quello di Alcibiade o di Alessandro.... Pretendere che l'artista si proponga di rischiarare la via all'umanità o, anche, ad un popolo, significa confondere stranamente l'ufficio di lui con l'ufficio del moralista e del predicatore. Pretendere che l'artista faccia principalmente — se non proprio esclusivamente — l'educatore, significa non intendere la storia, la quale ci mostra che i più grandi artisti, i geni veri e non da burla, tanto più sono grandi e veri, quanto più compiutamente esprimono le tendenze del tempo loro; e se è così, bisogna dire che l'opera

(1) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., p. 66; *Scritti critici* cit., pp. 28-29.

d'arte è un risultato anzichè una premessa „ (1). Ha da esaminare gli *Studi di critica e storia letteraria* del D'Ancona (1880)? Eccolo assestare, con maestri passi, la seguente frustata al signor Brunetière, autore di " una violenta invettiva contro l'erudizione in genere e gli studi su le letterature medioevali in ispecie „: " Costui non sa che quegli eruditi, di cui con tanta prosopopea si burla, que' Littré, que' Paris, que' Meyer, que' Du Méril hanno reso illustre, con i loro scritti, il nome francese; han rivendicato alla Francia una gloria che le si negava, la gloria della serietà negli studi; han provato che l'ingegno francese non è buono solo a fabbricar romanzi e articoli da giornale, ma può, quando vuole, sollevarsi alle maggiori altezze della scienza; han confutato l'accusa che i francesi non sapessero fare altro se non volgarizzare le idee, le scoperte dei pensatori, dei dotti delle altre nazioni! Costui non sa... che tra la polvere e i ragnateli dei vecchi scaffali s'è venuta costruendo tutta una grande storia, maravigliosa per mole di fatti, per accuratezza di determinazioni, per felicità di intuizioni, per fortunate divinazioni: la storia del periodo più tenebroso nella vita de' popoli europei, la storia di dieci secoli, dei quali prima non s'aveva quasi notizia „ (2). Ed eccolo assestarne anche qualcuna a' non pochi Brunètiere italiani: " Tutto il mondo è paese. Perchè anche in Italia non manca chi giudica co' criteri del Brunetière, si maraviglia delle fatiche degli eruditi, non sa persuadersi che ci sia chi passi la vita negli Archivi e nelle Biblioteche, e con supremo disdegno torce il viso da quelle ricerche *mulesche*. Quanto meglio, con l'Ariosto, o col Foscolo, o col Leopardi innanzi, abbandonarsi alle impressioni della lettura e, cullati in vaga *rêverie*, commoversi dolcemente per la pazzia di Orlando, la disperazione di Iacopo, l'amore di Consalvo! L'arte sola merita ammirazione; tutto ciò che non è arte, non mette conto occuparsene. Hanno ragione. Infatti, ammirare, o finger di ammirare, è la cosa più facile del mondo. Già, la bellezza, nell'arte come nella natura, non è Iside misteriosa e velata: quando lei stessa non si mostra nuda, si lascia molto agevolmente toglier le bende, anche dal volgo profano. E, una volta messo in sodo che bello ci sia, quale occupazione men faticosa e più dilettevole della contemplazione del bello? Si guarda e si torna a guardare; l'analisi scopre tutte le più sottili venature del marmo, la sintesi raggruppa le tante osservazioni parziali e ti dà la statua intera... Ma penetrare nell'officina, da cui la bella statua è uscita, frugare tra la creta e i pezzi di marmo per iscoprire i primi

(1-2) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., pp. 63, 74-75, 81, 82, 85-86; *Scritti critici* cit., pp., 28-29, 42-43, 51, 52, 57; *Saggi e rassegne* cit., pp. 128-129.

tentativi dello scultore, spinger la curiosità fino a domandare se il marmo è venuto da Carrara o da Paro, peccare d'indiscrezione fino a indagare come e quante volte quella immagine balenò alla mente di altri che non seppero coglierla intera, perchè mai tutto questo? „ (1). Ed eccone, infine, la conclusione: “ Pensate pure come volete, ma fatemi della buona critica, estetica o storica che sia. Anzi, non so se ci avete ancora badato; ma già, i piccoli fatti sfuggono a chi è assorto nei grandi problemi; non so se ci avete badato, tutti potete stare insieme tranquillamente. La critica storica ha pregi incontestabili, come l'estetica ha i suoi; ma critico meno imperfetto è quello, che non vuol solo sentire, ma anche *comprendere*, sì che fruga, ricerca, confronta prima di ammirare; ovvero, dopo aver frugato, ricercato, confrontato, con piena coscienza di aver compiuta la necessaria preparazione, non si ferma al limitare, entra sicuro nel tempio dell'arte „ (2). Riceve in dono il *Libro di Don Chisciotte* di Edoardo Scarfoglio (1884)? Eccolo affrettarne l'esame, rilevarne i preconcetti e affermare ammonendo: “ Se il critico non sa, o non vuole rinunziare a preconcetti, si condanna da sè all'impotenza. Teoriche, criteri, metodi d'arte cambiano, l'opera d'arte rimane; or quale altro è il fine supremo della critica, se non quello d'intendere per quanto può, e sentire, di far intendere e sentire agli altri l'opera d'arte? I preconcetti fecero condannare la *Gerusalemme* e il *Cid*; il poema del Tasso e la tragedia del Corneille sono e saranno letti e ammirati, mentre solo qualche erudito ricorda i motivi della condanna. Un critico della scuola classica maledice a Victor Hugo; forse la maledizione sua cancella dalle *Orientali*, o dalle *Contemplazioni* le bellezze di prim'ordine, che contengono? Peggio pel critico, se non le vede. Perchè ci fu Sofocle, getteremo al fuoco Euripide o Shakespeare? Perchè l'*Antigone* è un capolavoro, negheremo che sieno capolavori la *Medea* e l'*Otello*? Li abbia pure l'artista i preconcetti; se è vero artista, saprà sbarazzarsene e, per qualunque via, con qualunque intendimento si sia messo in cammino, a qualunque meta abbia rivolti i passi, giungerà, anche suo malgrado, al tempio dell'arte „ (3). Ed eccolo giudicare a questa stregua il libro e l'autore: “ L'erudizione, nel *Libro di Don Chisciotte*, è scarsa e poco precisa. L'autore non vi fa cenno di ricerche originali. La scoperta d'un grosso granchio preso dal Weise, prima che da lui, era stata fatta da Guido Biagi. Altri indaghi, volendo, quante pagine di Giosuè Carducci egli abbia parafrasate; altri vegga se le ire e gli sfoghi polemici suoi sieno ire sentite e sfoghi irresistibili, o non piuttosto imitazione delle *Con-*

(1-2-3) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., pp. 128-129, 132, 410, 412.

fessioni e battaglie. Sono difetti de' principianti. Il signor Scarfoglio deve continuare a educarsi a buoni studi e frenare l' ingegno pronto e vivace, di cui è dotato; deve, pur conservando il brio, rendere la sua forma meno verbosa, meno florita, più lucida e netta, perchè possa servirgli utilmente alla critica. E deve cessar di combattere pel gusto di menar le mani. Don Chisciotte, poveretto, se la prendeva con le pecore e con i mulini a vento; noi, se il nostro cervello è in buono stato, abbiamo diritto di scegliere gli avversari, e il dovere di non perder tempo intorno ad avversari, che sono fantocci „ (1). Si afferma che il Foscolo abbia avuto *dinnanzi a sè*, nel comporre i suoi *Sepolcri*, il primo rifacimento de' *Cimiteri* e, quindi, i *primi Sepolcri* d' Ippolito? Ed eccolo trattarne, da maestro, la questione ne *I " Sepolcri „ d' Ippolito Pindemonte* (1884) e chiuderla definitivamente col dimostrare che detti *primi Sepolcri*, creduti sempre anteriori alla famosa *Epistola*, con cui il poeta rispose alla dedica del Foscolo, ne sono, invece, posteriori: senza parlare, poi, della dottrina sciorinata, e da gran signore, nell' indicare e illustrare tutte, o quasi, le fonti dell' *Epistola* pindemontiana. Muore, infine, *Giovanni Prati* (1884)? Ed eccolo prevenire il Carducci e scrivere uno studio, per davvero magistrale e, in un certo senso, definitivo, intorno all' arte, varia ed inesauribile, del famoso Bardo trentino; uno studio, in cui fissa, mirabilmente e acutamente, i caratteri peculiari e, quindi, i pregi e i difetti di quest' arte: immaginazione, cioè, vaga ed esuberante, da una parte, con facilità straordinaria di eloquio e di concezione; slanci lirici vigorosi, con varietà di colorito; vivacità di descrizione, con padronanza assoluta di metri, e melodia e soavità di ritmo, con efficacia ed energia di tocco e con rapidità, anche, e drammaticità di rappresentazione; e, dall' altra, indeterminatezza di lineė, con abbozzi, più che studio, di situazioni e di personaggi; trascuratezza di rilievo, con deficiente esame degli stadi più acuti e importanti delle passioni; superficialità di analisi, con mancanza del senso della realtà, e deficienza di ponderazione, con frequente scambio della concezione con l' attuazione, oltre che della profusione con la ricchezza vera e propria. Ed eccolo, dunque, giudicare il poeta a questa stregua: " Le sue doti (non è un paradosso) produssero i suoi difetti. L' immagine lo distrasse dal sentimento; l' impeto lirico gli vinse la mano e gli fe' trascurare la misura; la facilità non gli permise il lavoro della lima; il verso, prorompente pieno e musicale da vena inesauribile, gli impedì di cercare la limpidezza, la precisione, talvolta il rilievo. Di quando in quando, volendo essere semplice, scese al pedestre; volendo essere robusto, cadde nel gonfio. Ma non dimentichiamo che

(1) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., pp., 424.

i suoi versi sommano a dieci o quindici volumi, e che i migliori sono tanto e sì belli, da coprire del loro splendore le mende de' meno buoni e de' mediocri „ (1). Si legga, ora, il saggio del Carducci, composto, nel giugno del 1884, intorno allo stesso argomento, e poi si giudichi; si legga, però, chiosando e ponderando e con mente e animo scevri da ogni preconcetto di scuola e di persone. A me, intanto, basterà ricordare che l'esordio di detto saggio, per tacere di altro, ricorda, e come, la chiusa dello studio del Torraca:

E ciò non fia d'onor poco argomento.

Alea iacta est: non resta, dunque, che attenderne le conseguenze del gitto; attendere, fuor di metafora, che la nota personale, delineatasi, oramai, attraverso l'eclettismo critico-letterario del primo periodo, si svolga, prima, incanalandosi per alvei più opportuni e consentanei alle esigenze del proprio spirito, e si affermi, poi, acquistando una forma ed un significato del tutto *sui generis*; non resta, insomma, che dall'eclettismo suddetto si passi, senz'altro, alla specializzazione: la quale cosa accadrà nel secondo periodo di questa feconda e rigogliosa attività letteraria.

Non a caso ho parlato di un eclettismo critico-letterario. La mente, infatti, del Torraca è, in un certo senso, poliedrica: di qui, la sua prontezza mirabile nel subire e cogliere ogni sorta di impressioni e la sua naturale facilità di ricerca e di giudizio; di qui, quel subito orientarsi, senza sforzi di pensiero e d'intelligenza, verso lo studio delle questioni e delle indagini più disparate; di qui, quella speciale attitudine a prospettare, da punti diversi, la discussione di enimmi aspri e forti, nel campo della letteratura e della storia; di qui, infine, quel giovarsi, ponderato e cosciente, delle varie discipline per innalzare sempre più e, insieme, sempre più irrobustire e arricchire il processo e la trama delle sue meditazioni. Non è proprio il caso, dunque, di affermare, col Sainte-Beuve, che la sua critica *ne bat que d'une aile*. Tutto concorre a determinare e sviluppare in lui quella speciale *forma mentis*, che costituisce il carattere dominante della sua ricca e varia produzione; tutto: e la storia e la letteratura; e la diplomatica e la filologia; e la ricerca della critica positiva e l'ermeneutica; e il sussidio della valutazione estetica e la politica; e la conoscenza delle lingue classiche e l'esperienza delle letterature moderne; e l'erudizione e la paleografia, e, per tacere di altro, la com-

(1) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., pp. 401-402; *Scritti critici* cit., p. 431.

parazione e il metodo. Starei, quasi, per dire: e la matematica, così grande è l'esattezza e l'equilibrio, di cui la sua opera è frutto ed espressione.

Ma non si creda che il passaggio dall'eclettismo critico-letterario del primo periodo alla specializzazione, vera e propria, del secondo si determini senz'altro; senza, cioè, nessi di congiunzione; senza, dunque, un precedente e forte lavorìo di preparazione e, aggiungerò, d'incubazione del secondo nel primo: segni, invero, manifesti di questo lento, ma sicuro lavorìo di preparazione e d'incubazione si trovano, per l'appunto, in quegli *Studi di storia letteraria napoletana*, che noi abbiamo già esaminati. Da questi segni, o germi che dir si vogliano, più o meno sporadici, del primo alla specializzazione, vera e propria, del secondo il passo è breve: nel secondo, infatti, questa, dirò così, *stilizzazione* dell'attività del Torraca si afferma già nella sua piena e completa fisonomia ed efficienza e a tal punto che tutto finisce col concorrere a renderla sempre più netta, significativa e personale; tutto, non escluse le più semplici comunicazioni e le notizie, anche, più brevi intorno a scrittori e a opere. Mi spiegherò meglio. Il pensiero del Torraca, in questo secondo periodo di sua attività e produzione, si polarizza, decisamente e irresistibilmente, fra due limiti: fra lo studio, cioè, della letteratura dantesca, da una parte, e quello della letteratura medioevale e delle origini, dall'altra; ebbene, tutte le altre forme di attività, e parlo, s'intende, delle forme secondarie, subendone il fascino, finiscono col subordinare il proprio svolgimento alle esigenze di questa polarizzazione e col determinare, quindi, rassegne di opere, riferentisi, più che altro, all'indole di quei due limiti. Di opere come le seguenti: *Guido Cavalcanti e le sue rime* (P. Ercole, 1885); *La Renaissance de Dante à Luther* (M. Monnier, 1885); *A proposito del Graecismus di E. di Béthune* (G. Wrobel, 1887); *Contrasti antichi — Cristo e Satana* — (F. Roediger, 1888); *La Divina Commedia* (T. Casini, 1888); *Gli eroi brettoni dell'onomastica italiana del secolo XIII* (P. Rajna, 1888); *Il Codice H 438 della Biblioteca della Facoltà di Montpellier* (E. Gorra, 1889); *Il " Panfilo "* (A. Töbler, 1889); *Il " Detto d'Amore "* (S. Morpurgo, 1889); *Su tre varianti di un codice antico della " Commedia " di Dante* (S. Grosso, 1889); *Sulla classificazione dei manoscritti della " Divina Commedia "* (E. Monaci, 1889); *Il Canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze* (A. Bartoli e T. Casini, 1889); *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice vaticano 3973* (A. D'Ancona e D. Comparetti, 1889); *Prolegomeni della Divina Commedia* (G. A. Scartazzini, 1890); *La poesia dei Goliardi* (A. Gabrielli, 1890); *La " Rota Veneris " — dettami d'amore di Boncompagno da Firenze* (E. Monaci, 1890); *Su la " Gemma Purpurea " e altri scrit-*

ti volgari di Guido Faba (E. Monaci, 1890); *Introiti ed esiti di papa Niccolò III* (G. Palmieri, 1890); *Il volgare fiorentino nel poema di Dante* (J. Del Lungo, 1890); *Frammenti di redazioni italiane del " Buovo d' Antona "* (P. Rajna, 1890); *Contributi alla storia dell' Epopea e del Romanzo Medievale* (P. Rajna, 1890); *Tradizioni carolinge in Italia* (A. D' Ancona, 1890); *Un monte di Pilato in Italia* (A. Graf, 1890); *Le Consulte della Repubblica Fiorentina* (A. Gherardi, 1890); *Studi Danteschi* (A. Bartolini, 1890); *Guido del Duca* (P. Amaducci, 1891); *Il " Sanguinoso Mucchio "* (C. Ricci, 1891); *La figurazione storica del Medio Evo italiano nel poema di Dante* (J. Del Lungo, 1891); *La politica e la storia nella Divina Commedia* (A. Bartoli, 1891); *La Divina Commedia* (G. Poletto, 1895) e, tanto per finire, *Sul Sordello di* Cesare De Lollis (1896).

Questa forma, dunque, di attività secondaria ha bene la sua importanza. Essa, infatti, potrebbe essere da noi considerata come una cote, al taglio della quale si temprino e si affinino le naturali energie del Torraca; una cote, che, allargandone l' angolo visuale, prepari al critico la possibilità di spaziare, con lo sguardo, attraverso più vasti orizzonti, nella cerchia, però, di quei tali limiti; di dislagare col pensiero sempre più in alto; di abbracciare, con occhio sempre più esperto e indagatore, quelle *vues d' ensembles* di tempi e di opere, che la malvagità e i pregiudizi delle consorterie letterarie negavano allo spirito divinatore e innovatore del Sainte-Beuve; di affrettare, in una parola, la *stilizzazione* della sua opera: una stilizzazione, intendiamoci, sempre vitale e fattiva, come quella, che non ammette possibilità di arresto e di cristallizzazione. E non potrebbe, del resto, essere altrimenti, quando si pensi a quella forma, sempre rinnovantesi, di spirituale dinamismo, di cui è ricco il pensiero del Torraca e che esclude ogni sorta di ripetizione o di stasi. Non si tratta, quindi, di un' attività, che si serva della comunicazione o della rassegna per riassumere, puramente e semplicemente, un libro, per dare un resoconto breve e magro di un' opera, ma di un' attività, che, riassumendo, esprime giudizi, corregge errori e discute passi controversi; di un' attività, insomma, che prepara nuovi contributi di notizie e di considerazioni e, insieme, suggerisce e completa, svolge e ritocca. Una prova? La critica all' opera del Manitius intorno alle " vicende di Orazio negli studi e nella cultura del Medio Evo ". Quivi, infatti, il Torraca, attraverso una documentazione tutt' altro che insufficiente, dimostra al Manitius il gran numero di passi di scrittori medioevali, sfuggitigli durante le ricerche in proposito: dalle *Elegie* di Massimiano, invero, alla visione di Ansello Scolastico; dalle opere di Gerberto a quelle di Liutprando da Cremona; dalla *Visio Fulberti* a' *Carmina Burana;* dalle *Parabole* di Alano ab Jnsulis all' O-

pus Synonymorum di Giovanni da Garlandia; da Arrigo da Settimello al *Troilus* di Alberto di Stade; dalle opere di W. Mapes alla *Poetria* di Gaufrido de Vino Salvo; da' *Sermoni* di Sesto Amarcio Gallo Piosistrato alle opere di Severino Boezio; da' poemetti *De Nuntio sagaci* e *De Tribus puellis* al *Carmen de Tribus sociis* e, infine, da Riccardo da Venosa ad Albertano da Brescia: l' elenco degli scrittori, citati e consultati, è tutt' altro che breve. Qualche altra prova? Le notizie, addotte a correzione e compimento dell' opuscolo del Roediger su quattro contrasti antichi fra Cristo e Satana. Secondo dette notizie, la teoria dell' *inganno* divino, ordito per strappare a Satana un suo antico privilegio, apparisce di molto anteriore " a Origene, a Gregorio di Nissa e agli altri scrittori ecclesiastici enumerati dal Roediger: la contiene, sia pure *in germe*, il Vangelo stesso, in una specie di contrasto „, al quale il Roediger non pose mente. Secondo le stesse, inoltre, " le idee della discesa di Cristo al Limbo e della liberazione de' Patriarchi e dei Profeti „ non si debbono punto ritenere, per cento e una ragione, che il Torraca enumera, derivate *direttamente dal Descensus Christi ad Inferos*, nè si deve credere che Dante abbia derivato proprio da questo *Descensus*, come pare opini il Roediger, le sue allusioni in proposito. E quante altre notizie a compimento di detto opuscolo! Da' confronti, istituiti tra la letteratura italiana e le straniere, per trarne utili osservazioni circa il vario modo di trattare lo stesso soggetto — nel caso nostro quello del *Descensus* — al ricordo di due poemetti obliati, composti sullo stesso argomento; dall' esame di un'opera inedita intorno all' " allegreça ch' ebbi Adam, quando vidi l' anima de Jhesù Christo ne l' inferno „, alle notizie circa relative nostre sacre rappresentazioni, avvenute nel secolo XVI; e, per tacere di altro, dagli accenni alle viete e popolari contese tra angeli e diavoli al rilievo di contrasti francesi e nostrani, inspirantisi alla lotta tradizionale fra Dio e Satana: il catalogo, anche qui, è tutt' altro che scarso. E potrei aggiungere dell' altro: le opportune considerazioni, per esempio, sulla *Poesia dei Goliardi* del Gabrielli e sugli opuscoli del Rajna, del Graf, del Monaci e del D' Ancona; il ragionamento lucido e ponderato intorno al possibile autore di quella traduzione di alcuni luoghi del *Roman de la Rose*, che è il *Detto d' Amore;* la discussione dotta e definitiva circa due passi, abbastanza oscuri, del *Canzoniere*, male interpetrati da Licurgo Pieretti, e l' esame, infine, acuto e felice dell' arte di Fra Guittone e di quella, insieme, di alcuni rimatori siciliani, suoi contemporanei. E potrei rilevare, inoltre, alcuni rimproveri, mossi al Gorra: quelli, cioè, di non aver ricercato con accuratezza, nella prefazione, premessa dal Mazzatinti all' edizione del *Fiore,* le somiglianze e le differenze tra il *Fiore* e il *Roman de la Rose;* di non averne determinate le

parti veramente originali; di aver lavorato d'intarsio; di non aver fatto alcune di quelle osservazioni, veramente nuove, che si sarebbero potute fare; di non aver corretto altrui inesattezze; di non avere istituito confronti di qualche importanza; di non aver considerato sufficientemente la dottrina di Giovanni di Meung; di aver trascurata l'epistola metrica del Petrarca a Guido Gonzaga, contenente un giudizio, altrettanto severo, quanto esatto intorno al *Roman de la Rose;* di non avere espresso il suo pensiero intorno alla ipotesi, avanzata, ma con qualche timidezza, dal Castets, che Dante siasi inspirato spesso al poema francese — ipotesi, in parentesi, combattuta, prima, dal D'Ancona e, poi, confutata dal Torraca, — e di avere, infine, parlando dell'allegoria, ricordato soltanto Prudenzio — non Prudenziano, come scrive il Gorra — e Teodolo. " O non furono — leggiamo, a un certo punto — l'allegoria e la visione due delle forme più importanti e più comuni della letteratura di tutto il Medio Evo? Non si immaginarono personificazioni prima di Prudenzio; non si narrarono visioni, o sogni, dopo Teodolo? Orazio, per non risalir più indietro, non aveva, in una bellissima epistola, trattato l'*Iliade* e l'*Odissea* come poemi allegorici? Non avevano fatto uso di personificazioni Virgilio, Seneca, Stazio, Claudiano, autori sempre conosciuti, sempre letti ne' secoli di mezzo? La *Consolazione della filosofia* di Boezio e le *Nozze della Filologia e di Mercurio* di Marciano Capella non furono tra le opere più studiate e più imitate in que' secoli? L'*Antico testamento* non era considerato *figura* del *Nuovo* sin da' primissimi tempi del Cristianesimo " (1)? E potrei aggiungere dell'altro; ma parli, ancora una volta, il Torraca: " Certo, il *Fiore* si legge molto più volentieri del *Roman;* nè soltanto perchè è più unito ed ha struttura più salda. L'autore sa evitare le lungaggini dell'originale, sa condensar molto in poche parole, sa dar rilievo alla forma: non di rado, trova imagini, conia versi, che fermano e fanno pensare.... Versi efficaci a un tempo e briosi, che non hanno riscontro nel *Roman*, e che mostrano come felicemente riesca il rimatore italiano nel comico. La vena satirica di Giovanni di Meung, abbondante, ma torbida, così che sarebbe troppa indulgenza dire di lui quel che Orazio di Lucilio: *Cum flueret lutulentus erat quod tollere velles,* trascina l'attenzione, per un po', ma facilmente la stanca. Potente nell'invettiva e nel sarcasmo, Giovanni non sa maneggiar l'ironia, non sa far sorridere. Qui l'autore del *Fiore* lo supera, e, per l'indole sua motteggevole e arguta, dà lo stesso colorito, la stessa intonazione a tutta intera l'opera " (2). Questo scriveva il Torraca,

(1-2) F. Torraca: *Nuove rassegne*, Livorno, R. Giusti, 1895, pp. 94-95, 91-92.

nel 1889, occupandosi di erudizione; gli è che il gusto innato del bello e il sentimento dell' arte non potevano fare a meno d' infiltrarsi pur tra le fila delle ricerche positive: non per nulla, del resto, si era stati discepoli di Francesco De Sanctis.

E dobbiamo, proprio, a tale sentimento dell'arte, se il Torraca, interrompendo ogni lavoro di erudizione e di ricerca, spazia, di quando in quando, nel corso, anche, di questo secondo periodo di sua attività, fra i campi della novella e del romanzo, e compone rassegne, che io potrei definire le *estravaganti* di detto periodo. Per convincersene, basterà dare uno sguardo alle sue comunicazioni intorno a Giulio Barrili e ad Onorato Fava, ad Annie Vivanti e a Tommasina Guidi, ad Orazio Grandi e a Maria Del Giudice, al Verga e al Colautti, al Bourget e al Ciampoli e ad altri ancora: comunicazioni altrettanto pregevoli, quanto ricche di avvedutezza e di serietà di procedimento, oltre che di squisitezza di analisi e di intuizione e valutazione delle ragioni vere e supreme dell'arte. "Io vorrei—così incomincia, esordendo, un gruzzolo, tutt'altro che scarso, di rassegne del 1890-1891—che i giovani romanzieri e novellatori nostri, specialmente quelli, che fanno le prime prove, e anche qualcuno di quelli, che non sono più principianti, leggessero e meditassero queste poche parole d'un ingegno elettissimo, immaturamente rapito all'arte e alla critica: " Le roman réunit en lui tout l'essentiel de la poésie et du drame, de la psychologie et de la science sociale. Ajoutons-y l'essentiel de l'histoire. Car le vrai roman est de l'histoire et, comme la poésie, *il est plus vrai que l'histoire même* " (1). Dovrebbero avere per essi il valore dell'ammonimento di Minosse:

> Guarda com'entri e di cui tu ti fide;
> Non t'inganni l'ampiezza dell'entrare.

Chi sa? Se tutti le meditassero e misurassero le proprie forze prima di scrivere, si pubblicherebbe qualche volume di meno; ma si avrebbe qualche buon racconto di più. Ora si scrive, e, pur troppo!, si dà a stampare un romanzo con la facilità stessa, con la stessa noncuranza, con cui si fuma una sigaretta " (2). E giù rimproveri d' ignoranza, piena e completa, della vita e degli uomini, oltre che rilievi di assenza di cultura, di negazione di criteri letterari, d' incoscienza di fini e di mezzi, nell'arte del comporre, e di mancanza, inoltre, di ogni penetrazione psicologica, a proposito della *Stellina* di Maria Del Giudice; e

---

(1) Guyau: *L'art au point de vue sociologique*, Paris, Alcan, p. 120.
(2) F. Torraca: *Nuove rassegne* cit., pp. 229-230.

giù osservazioni intorno al *Nihil* del Colautti, come le seguenti: " Altri auguri che i novellatori nostri cerchino in patria gli argomenti dei loro racconti, e che questi sieno frutto di studio diligente, non di capricci dell' imaginazione; io mi contento di chiedere che i racconti non servano di pretesto a fuochi artifiziali d' imagini grottesche. Mi contento di chiedere che un salotto resti, se tale è, " lizza aperta a tutte le gare dello spirito, „ senza pretender d' essere, al tempo stesso, " una bocca di leone „ ; che un vitino da bambola „ rinunzi ad " arricchirsi, salendo, di tutte le pompe del fruttidoro umano „ ; che si restituiscano al Seicento, proprietario legittimo, le " gemme dal gelido fuoco „ rifulgenti tra una " notte di capelli, „ " l'orizzonte delle spalle nitide, che vie più ti rasserena, „ la clamide rossa " vogliosa di palesare un panorama superbamente iperboreo, „ il seno " fatto dal raccapriccio simile a golfo in tempesta „ (1). Nè mancano osservazioni e considerazioni a degna prova di quella avvedutezza e serietà di procedimento da me ricordate, e di cui il Torraca suole improntare la sua opera, in queste forme, anche secondarie, della sua attività. Se ne legga qualcuna; le seguenti, per esempio, a proposito delle *Sensations d'Italie* di quell' " acuto indagatore e felice narratore delle più delicate e fuggevoli gradazioni del sentimento, „ che è Paul Bourget: " Il signor Bourget ripete parecchie volte che Virgilio amò più di tutti l'Italia, e sentì più di tutti le miserie di essa, concetto in parte esatto; ma la memoria lo ha tradito facendogli aggiungere: " A questa bella Italia, diceva il poeta, *si qua fata aspera rumpas* „. Il poeta, — o, meglio, Anchise — non parlava all'Italia, che, quand'egli scriveva, al tempo di Ottaviano Augusto, non aveva davvero a dolersi dei fati :

Heu miserande puer, si qua fata aspera rumpas,
Tu Marcellus eris.

..... L'illustre francese vede " l'originalità profonda del pessimismo del Leopardi nel carattere quasi *impersonale* di esso „, tratto in errore da un preconcetto. Secondo lui, il Leopardi, come Lucrezio, " cominciò da *vedute* generali, e non come il Byron stesso, come il Musset, come Enrico Heine, da un dolore affatto individuale „. La biografia del Leopardi, l'*Epistolario* dimostrano precisamente il contrario, e negli stessi *Canti* dal proprio destino, dai propri dolori egli assorge le cento volte alle leggi " d'insieme „ del dolore universale, della vanità del tutto, invece di trarre dalle leggi d' insieme " il corollario della riflessione su la sua sventura „ (2).

(1-2) F. Torraca: *Nuove rassegne* cit., pp. 304-305, 363 e sgg.

Nè mancano altri lavori *estravaganti*: ricorderò, all'uopo, *La congiura dei Baroni* di Camillo Porzio (1885), preceduta da una lucida e garbata prefazione intorno alla vita e alle opere dell'autore; *Di alcune fonti de' Promessi Sposi* (1885); *Sul Consalvo* di Giacomo Leopardi (1885); *Il Teatro italiano dei secoli XIII, XIV e XV* (1885), con una prefazione, densa di notizie e di fatti, intorno all'indole e allo svolgimento dell'antico nostro teatro; il *Manuale della letteratura italiana* (1886-1887), opera del tutto nuova allora, o quasi, fra le altre del genere, e per originalità di criteri informativi, e per abbondanza di dati e di fatti, e per ricchezza, anche, di riassunti e di passi; i *Poemetti mitologici de' secoli XIV, XV e XVI* (1888); *La Storia del Reame di Napoli* di Pietro Colletta (1890); *Le Puniche* di Silio Italico (1890); *Le fonti dell' " Adone "* di Giambattista Marino (1891) e alcune rassegne sulle opere di Orazio Flacco (1894). Ho trascurato, e di proposito, altri lavori *estravaganti;* trascurate, anche, quelle *Metafore di moda* di Raffaello Fornaciari (1888-1889), in cui il Torraca, ponendo accanto a ciascuna metafora, condannata all'abominio e, perciò, all'ostracismo dal professore fiorentino, gli esempi dell'uso fatto di essa da alcuni fra i nostri scrittori più insigni, forniva agli altri la possibilità di trovare, " con cognizione di causa, il torto e il diritto del *non si può*, pronunziato " dal Fornaciari, e mostrava, insieme, preparazione, tutt'altro che scarsa alla ricerca filologica (1). Il Torraca, invero, per quella speciale duttilità d'ingegno, rilevata altrove, e quell'eclettismo letterario, già illustrato, aveva oramai, attraverso un continuo e vario perseguire di mezzi inquisitivi e un lavoro ininterrotto, denso e fecondo, acquisito una certa speciale attitudine a trattare delle cose, anche, più opposte e disparate: donde quella mirabile facilità nel passare, per esempio, dalla ricerca delle fonti dell'*Adone* a quella delle fonti de' *Promessi Sposi*, con la massima disinvoltura e sicurezza e competenza. Se, infatti, egli dimostra, e chiaramente, e senza tema, quindi, di essere smentito, a Francesco Mango di essere incorso in parecchie sviste ed inesattezze, nel trattare delle fonti dell'opera mariniana (2), e ricerca e addita insieme, e con eguale evidenza e sicurezza, altre fonti in proposito, sia nelle opere di Mosco, di Luciano, di Lucrezio, di Ovidio, di Orazio e del Sannazaro che in quelle di Omero, di Anacreonte, di Virgilio, di Apuleio, del Tasso e di un poemetto oscuro del secolo XVI, dimostra, anche, e pienamente, al Borgognoni e al Carducci la nessuna dipendenza e, quindi, derivazione de' *Promessi Sposi* del Manzoni dalla *Fair Maid of Perth* di Walter Scott; dimostra, insieme, e a base di lettere, di

(1-2) F. TORRACA: *Nuove rassegne* cit., pp. 53 e sgg., 343 e sgg.

date e di notizie biografiche, la insussistenza del famoso e tradizionale incontro de' due romanzieri, a Milano, nel 1832, col relativo, e non meno tradizionale e famoso, complimento dello Scott al Manzoni, e dimostra, infine, *risum teneatis!*, la dipendenza della *Bella Fanciulla* da' *Promessi Sposi*, e sempre attraverso un ragionamento così limpido e un esame così logico ed acuto di fatti positivi da imporsi, anche, a' più restii ad accoglierne i risultati e da non ammettere alcuna possibilità di obbiezioni o di repliche. Oh che, forse, i *Promessi Sposi* non videro la luce nel giugno del 1827, al contrario della *Fair Maid*, compiuta nel marzo del 1828? Dunque? Senza parlare di altre derivazioni: di quella, per esempio, del processo di Rebecca, a Torquilstone, col relativo giudizio di Dio e la consecutiva sua liberazione, nell'*Ivanhoe*, dalla Ginevra ariostesca, e dell'altra dell'eremita di Copmanhurst, e sempre nell'*Ivanhoe*, dal Ferraù del nostro *Ricciardetto*. E quante altre dimostrazioni, e sempre negative, ora, in rapporto a quella certa relazione di parentela, propugnata dal Finzi, tra il Don Ferrante e gli osti de' *Promessi Sposi* e gli osti e il reverendo Gabriele Kettledrummle dell'*Old Mortality* dello Scott, e, ora, in rapporto a quelle relazioni di dipendenza dello stesso Don Ferrante dal *Don Quijote* del Cervantes, volute dal D'Ovidio, dal Luca Lundin del *The Abbot* dello Scott, ammesse dal Borgognoni! Una sovversione, insomma, piena e completa, di termini e sempre a base di argomenti positivi. E quale, poi, e quanta scrupolosità di ricerca nel rilevare e nell'indicare qualche somiglianza di personaggi e di scene! Quelle, per esempio, per tacere di tante e tante altre, fra il nostro padre Cristoforo, e l'incontro di Ludovico col prepotente avversario, in una via di Milano, e il nostro Don Abbondio, da una parte, e il padre Eustachio, e l' incontro de' Seylon co' Leslie, in una via di Edimburgo, e l'Adamo Woodcock del *Monastery* e dell'*Abbot*, dall'altra. E quanta accuratezza nel notare le analogie, anche, più semplici di frasi e di parole! E che assennatezza e varietà di procedimento nella illustrazione e discussione del proprio e dell'altrui pensiero! Leggiamo: " Ora, a cominciare di dove il Borgognoni finisce, non so se, anche empiricamente, Luca Lundin sia un aristotelico. Il poveraccio ha ritenuto, degli studi di medicina fatti *troppo male*, una certa collezione di frasi, che spiffera a ogni occasione, spesso a sproposito; ma, pur pretendendo mostrarsi versato ne' segreti della medicina, non prova poi di saper altro; non crede, nè vuol far credere di possedere gran parte dello scibile. Non definisce, non distingue, perchè non pensa col suo cervello, non sa far altro che ripetere meccanicamente, benchè pretensiosamente, quel, che ancora si ricorda degli " aforismi „ imparati a scuola. Invece Don Ferrante, benchè la sua dottrina sia inutile farragine, è un vero dotto per il suo tempo; medita, discute,

sceglie, ed è appassionato cultore di que' suoi comunque strani e inutili studi. Il comico del carattere di Don Ferrante è appunto nel contrasto, ammirabilmente colto e messo in rilievo tra la serietà delle intenzioni e degli atti e l'inanità de' fini e de' risultati. Ha raccolto trecento volumi sceltissimi, ha speso anni a studiarli, è versato in parecchie " scienze „, in altre è qualcosa meglio d'un dilettante; è in grado di sostenere, con gravi argomenti e con logica stringente, le sue opinioni: ebbene, gran parte de' suoi volumi contengono vaniloqui o spropositi da pigliar con le molle, la sua erudizione è per gran parte un ammasso di errori e di fantasticherie, le sue opinioni e i suoi argomenti sono campati in aria. Ma si badi: non gli manca discernimento, nè acume, e nemmeno quella modestia, che suole accompagnare la vera dottrina. Nato, educato, vissuto in un tempo, in un ambiente, ne' quali l'astrologia era una scienza, Aristotile un'autorità indiscutibile, e si parlava sul serio, perchè ci si credeva, della salamandra o della fenice, fu il dotto di quel tempo. Il sorriso nostro nasce dal paragone, che, involontariamente, ma necessariamente, siam tratti a fare tra lui e noi: tra lui, che non ha voluto leggere nessun degl'impugnatori di Aristotile, e noi, che abbiamo raccolto i frutti de' semi piantati da Galileo. E nasce il sorriso dal confronto, non già di *individuo* con *individuo*, bensì da quello tra una certa pretesa cultura, creduta scelta e seria, del secolo decimosettimo, e la cultura, ancorchè scarsa e superficiale, del secolo decimonono. Di Don Ferrante non si burlava nessuno, al tempo suo,... di Luca Lundin si burlavan tutti... Il Borgognoni definisce Don Ferrante: "pseudofilosofo, filosofo da burla „... Pseudofilosofo, filosofo da burla per noi, non già per i suoi contemporanei. Di qui l'importanza storica di lui e l'importanza artistica, giacchè egli è rappresentante immortale della innumerevole schiera di quanti sono, furono e saranno studiosi *spostati*, condannati dall'educazione, dalla condizione sociale, da cortezza d'ingegno a rimaner sempre alla retroguardia, ad arrivar sempre troppo tardi, a sciupar tempo e talento per imparar ciò, che non mette più conto imparare, a compiangere o a deridere chi ha progredito e ne sa più di loro... Considerata così — e penso sia il vero modo di considerarla — la figura di Don Ferrante è altamente comica, incomparabilmente superiore a Luca Lundin, volgare e facile caricatura, per tre quinti ignorante, per un quinto presuntuoso, e, per l'ultimo quinto, ciarlatano „ (1). E ancora: " Tra la biblioteca di Don Chisciotte e quella di Don Ferrante, non c'è, a parer mio, altra relazione allo

---

(1) F. TORRACA: *Discussioni e ricerche* cit., pp. 389 e sgg., ; *Scritti critici* cit., pp. 513 e sgg.

infuori della somiglianza, che hanno tra loro tutte le biblioteche, sol perchè tali. Quella di Don Chisciotte, in sostanza, contiene i libri stessi, che da giovinetto leggeva il Baldo del nostro Folengo, poemi e romanzi cavallereschi e racconti pastorali, opere amene, come se ne trovavano in tante case, una volta, e se ne trovano ancora nei paeselli di provincia. Benchè di gran lunga più povera, la piccola raccolta del simpatico sarto de' *Promessi Sposi* era precisamente dello stesso genere.... Quella di Don Ferrante è la biblioteca di un dotto, di uno studioso, il quale ha voluto aver nella sua stanza da studio il meglio degli autori, che preferisce, delle scienze, che coltiva. I libri di Don Chisciotte, operando sopra una immaginazione vivace, quasi da fanciullo, non frenata, non bilanciata da alcun'altra occupazione seria, producono la mania di lui: i libri di Don Ferrante, uomo di testa piccola, sí, ma solida, ma desideroso men di parere che d'essere istruito, l'avevano obbligato a lavoro mentale serio e vario, del quale ben possiamo sorridere noi, ma che, agli occhi suoi e dei contemporanei, lo rendeva degnissimo di stima „ (1).

Le citazioni, pur troppo, sono molte, anche ora, e lunghe, ma, come sempre, necessarie: necessarie, per dimostrare quella certa pienezza e maturità di pensiero, raggiunte, oramai, dal Torraca, e che gli permettevano, sin d'allora, di occuparsi di ogni sorta di argomenti e, quindi, anche di argomenti estranei a quella specializzazione e stilizzazione, da me rilevate e considerate quali caratteri fondamentali di questo secondo periodo di sua attività; necessarie, per illustrare sempre più l'attitudine sua meravigliosa a fondere, attraverso la ricerca positiva, da una parte, e la valutazione psicologica ed estetica, dall'altra, le esigenze delle due scuole; necessarie, per documentare la serietà e ricchezza di partiti inquisitivi, da lui già sapientemente e variamente accumulati — il Torraca, infatti, sin d'allora, avrebbe potuto far suo il motto famoso del Molière: *Je prends mon bien où je le trouve* —; necessarie, infine, per dare, ancora una volta, una prova della squisita facoltà di analisi e di sintesi, di cui egli era capace, sin d'allora, e che, sin d'allora, egli andava sempre più svolgendo e perfezionando. Sicuro, anche di sintesi; si legga, in proposito, il seguente giudizio sui due romanzieri: " Far dipendere le vicende di due giovani amanti oscuri da avvenimenti storici; salire su su, dalle infime alle più alte sfere sociali — ecco quello, che al Manzoni potè insegnare lo Scott. Ma l'uno, d'ordinario, si ferma alla superficie, quando ha da rappresentare affetti e passioni, l'altro penetra arditamente al di dentro. L'uno corre appresso alle occasioni — o se

(1) F. Torraca: *Discussioni e ricerche* cit., p. 399 e sgg.; *Scritti critici* cit., p. 524 e sgg.

le procura — di dipingere costumi e usanze; l'altro non le evita, ma si occupa più dell'uomo che dell'ambiente „ (1). Non credo si possa scolpire la fisonomia di due grandi, in forma più breve e significativa. Se a questo saggio, poi, di letteratura comparata sulle fonti de' *Promessi Sposi* aggiungeremo quello sul *Consalvo* del Leopardi, anche esso già ricordato, saggio, in cui, mentre si esclude, e sempre documentando e illustrando, la derivazione, ammessa dallo Zanella, del canto leopardiano dal *Corsaro* e dalla *Parisina* del Byron, si rilevano, anche, e alcune relazioni fra detto canto e la *Lisa di Palermo* del Boccaccio (2) e l'episodio di Olindo e Sofronia del Tasso, e alcune somiglianze fra lo stesso e la morte di Arcita, nella *Teseide* del buon Certaldese, da un lato, e, dall'altro, la storia pietosa di Jaufré Rudel e la novella nona dell'*Heptaméron* di Margherita, regina di Navarra; se vi aggiungeremo, inoltre, le rassegne intorno alla traduzione, fatta da Onorato Occioni, delle *Puniche* di Silio Italico, e intorno alla scelta delle versioni di eccellenti volgarizzatori, antichi e moderni, de *I cinque libri delle odi* di Orazio, pubblicata da Giovanni Federzoni — rassegne, in parentesi, in cui il Torraca dà prova di una conoscenza ed esperienza, per davvero, mirabile della lingua e della letteratura latina, grazie a' suoi opportuni e frequenti rilievi, ora, circa la mancanza di fedeltà, nelle traduzioni, ed, ora, circa l'oscurità, le gonfiezze, le ricercatezze, gli sdilinquimenti, l'uso di metri poco adatti, gli spezzettamenti di forma e di pensiero, le inesattezze, la prolissità, e l'assenza di calore e di efficacia, di grazia e di ingenuità, di semplicità e di schiettezza, di brio e di sentimento —: se vi aggiungeremo tutto questo, avremo, allora, un quadro veramente completo della produzione *estravagante* del Torraca, in questo secondo periodo della sua attività.

Ho già detto che l'attività del Torraca si svolge, in questo secondo periodo, polarizzandosi, decisamente e irresistibilmente, fra due limiti: fra la letteratura, cioè, medioevale e delle origini, da una parte, e quella dantesca, dall'altra. Aggiungerò che tra lo studio particolare e la speciale fecondazione di questi due limiti, non manca qualche altro diversivo, oltre i già notati: la pubblicazione, per esempio, su *La materia dell'Arcadia* (1888). In questa pubblicazione, il Torraca, riprendendo la tesi del 1879, attraverso completamenti e rettifiche di altrui osservazioni, e nuovi e importanti confronti, vuoi fra l'*Arcadia* e le opere di alcuni scrittori classici, vuoi fra la stessa e l'*Ameto* del Boccaccio e alcuni sonetti del Petrarca, si propone lo scopo di studiare e dimostrare, sempre più, quanto di originale il

---

(1) F. Torraca: *Discussioni e ricerche* cit., p. 378; *Scritti critici* cit., p. 499.
(2) *Decamerone*, X, 7.

poeta abbia trasfuso nella materia derivata e, insieme, quello di assegnargli, definitivamente, un degno posto nella storia della letteratura italiana. "L'enumerazione—così scrive, infatti, il Torraca, a conclusione del suo studio—comunque lunga, degli scrittori, da cui il Sannazaro ricavò tanta parte della materia dell'*Arcadia*, deve aiutare a meglio determinar il posto che gli spetta nella Storia Letteraria, non può scemare la stima, che, da circa quattro secoli, gode il suo libro, in Italia e fuori. Il metodo suo di comporre era metodo generale nella seconda metà del suo secolo, e fu ancora per molto altro tempo; fu il metodo del divin Ariosto... Contemporaneamente, o poco prima che il Sannazaro scrivesse l'*Arcadia*, Agnolo Poliziano attendeva alle sue meravigliose *Stanze*. Ebbene, quanto c'è di nuovo, d' inventato in quel poemetto? Se non così elegantemente come il Poliziano, anch'egli, il Sannazaro, non fu imitatore volgare: scelse, adattò, mutò, combinò, tenendo sempre presente il disegno del libro, il fine che s'era proposto... Quindi non mai, o rarissime volte, nell'*Arcadia*, le dissonanze, le stonature, le soluzioni di continuità, che non di rado ci offendono ne' romanzi del Boccaccio; — quindi non mai le prolisse invocazioni di Dei pagani, i cataloghi ragionati di divinità, dell'Olimpo o di eroi e di eroine della mitologia, di personaggi della storia antica, che nel *Filocolo*, nell'*Ameto* e nella *Fiammetta* usurpano tanto posto; — quindi i frequentissimi mutamenti e le *contaminazioni*, a cui egli sottopose i materiali raccolti qua e là! Come nella *Giostra* del Poliziano, come, oso dire, nell'*Orlando Furioso*, pare tutto prodotto dalla fantasia e dal sentimento dell'autore, così pare nell'*Arcadia*, che, forse, per il tempo della sua composizione, precedette la *Giostra*, e già era pubblicata da parecchi anni prima che l'Ariosto si ponesse a scrivere l'*Orlando* „ (1). Come si vede, qualche novella fronda non manca, nello studio del 1888, a degno coronamento e completamento di quello del 1879; come non manca una certa nota di maggiore sobrietà nel giudizio, che conferisce al giudizio stesso una maggiore, dirò così, autorevolezza e lo rende, perciò, più attendibile di fronte agli oppositori dell'*Arcadia*.

Ritornando alla polarizzazione, già rilevata, ricorderò che il Torraca, a degno preludio di essa, pubblicava, nel 1885, due saggi: le *Donne reali e donne ideali*, cioè, e *Cola di Rienzo e la canzone "Spirto gentil" di Francesco Petrarca*; due saggi, ne' quali non sappiamo che cosa ammirare di più, se l'erudizione scelta e ricca, o la varietà e opportunità delle considerazioni; forse, l'una e l'altra in-

(1) F. Torraca: *La materia dell'Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello, S. Lapi, 1888, pp. 128-129.

sieme. Certo, la dottrina, di cui l'autore fa mostra durante la trattazione è larga e l' acume non comune. Poichè, infatti, il Renier, per addurre una prova indiretta dell'assoluta *idealità* della Beatrice dantesca, aveva incominciato col parlare di una certa cristallizzazione del tipo femminile nella lirica medioevale, corrispondente a una cristallizzazione dello stesso nella poesia narrativa e allegorica, e con l'affermare, in tono, quasi, dommatico e categorico, che, in genere, la lirica provenzale, rappresentando la donna, rifuggiva sempre dal troppo determinarla, il Torraca, allora, insorse per dimostrare, documentando e illustrando, che dal *Cantico de' Cantici* ad Anacreonte e ad Orazio, da Catullo ad Ovidio e a Properzio, dallo Shakespeare al Foscolo e al De Musset, tutti i poeti rifuggiron sempre dalla troppa determinatezza nella rappresentazione della donna, " perchè il poeta lirico non ha bisogno di tentare di raffigurarsi per mezzo di parole la persona, che gli sta presente, intera e viva, innanzi all'immaginazione ", perchè egli, " non solo non è obbligato a descrivere la donna sua, ma, in generale, non prova nemmeno il bisogno di descriverla "; e per ricordare, inoltre, che " un trovatore, anche se avesse avuto desiderio di descrivere la donna del suo cuore, anche se l'avesse potuto, non l'avrebbe fatto, trattenuto, come nota il Gaspary, dal timore di tradirla... Insomma, la scarsezza di descrizioni di donne, nella lirica provenzale, e la poca determinatezza del rappresentarle sono fatti, che si spiegano agevolmente, nè da essi può, a rigor di logica, trarsi la conclusione che i trovatori cantarono non già persone reali, ma *sempre un tipo ideale di convenzione*" (1). Ciò posto, il Torraca, attraverso una documentazione, che sbalordisce — *parlo per ver dire* —, continua, dimostrando contro il Renier: 1.° Che, nella poesia popolare, non manca quel tipo cristallizzato e immobilizzato di donna, creduto proprio della poesia aulica, e che, nella lirica provenzale, si trovan bene quel delirio di sensi e quel calore di affetto e di sentimento, creduti propri della lirica popolare. 2.° Che " non solo è possibile, ma necessario che mille, diecimila, centomila donne belle, reali, viventi, sieno descritte su per giù al modo stesso delle donne della poesia provenzale ". 3.° Che le donne della lirica provenzale non sono fatte *tutte quante a un modo.* 4.° Che il tipo femminile del Rinascimento non differisce molto da quello del Medio Evo. 5.° Che nulla, infine, ci autorizza a credere e a sostenere che non corrispondessero a verità i caratteri somatici, attribuiti da' poeti medioevali alle loro donne. Conclusione: " Gran parte dell'*uniformità*, chi ben consideri, va attribuita alla convenzionalità della

(1) F. Torraca: *Discussione e ricerche* cit., pp. 197-298.

tecnica, alle immagini, ai paragoni, alle frasi *tradizionali* — di cui, però, buon numero appartiene al linguaggio erotico di tutt'i tempi, — tant' è vero che donne *storiche*, di tempi modernissimi, sono descritte alla maniera di quelle della lirica provenzale. Le differenze tra " la poesia aulica e la popolare ", tra la lirica " cortigiana " e quella " cruda di senso ", sono soprattutto differenze (e non sempre differenze) di linguaggio, d'intonazione, e derivano dalla diversa maniera di sentire e di esprimere l'amore: le descrizioni della persona femminile differiscono tanto poco tra loro che non si può parlare di tipi femminili *diversi*, e, peggio, opposti. Al modo stesso, vere differenze tra il tipo femminile della poesia medioevale e il tipo del Rinascimento non esistono " (1). Contemporaneamente, o quasi, alle pagine, dense e dotte, sulle donne reali e ideali del Medioevo, veniva alla luce lo studio sulla canzone *Spirto gentil* del Petrarca: disputa, questa, altrettanto vecchia, quanto ricca e nuova quella forza di argomentazioni, che il Torraca vi seppe infondere, attraverso un acuto e singolare esame delle fonti; quanto vigorosa e originale e varia la disamina della canzone stessa. Eccolo, invero, dopo un rapido accenno alle diverse interpetrazioni, dateci, dello *Spirto gentil*, dal De Sade e dal Betti, dal Carducci e dal Borgognoni, dal Labruzzi di Nexima e dal Bartoli, con la relativa dotta e minuta discussione e il consecutivo scarto, eccolo, dunque, penetrare, prima, nell'intimo dell'annosa questione e conchiudere, poi, optando per Cola. Seguire il Torraca attraverso le maglie fitte e copiose del suo ragionamento è impresa tutt'altro che da pigliare a gabbo. A me, del resto, basterà ricordare che egli, ora, documentando le speranze, suscitate da Cola nell'animo del Petrarca, circa un possibile risollevarsi delle sorti di Roma e d'Italia, auspisce l'opera generosa e coraggiosa del tribuno; ora, rilevando e illustrando le relazioni d' identità e di somiglianza fra la canzone e alcune lettere di Cola; ora, eliminando presunte contraddizioni tra la canzone e l'*Hortatoria* del poeta; ora, avvicinando l'opera di Cola a ciò, che il Petrarca chiede allo *Spirto gentil*; ora, spiegando e coordinando l'epiteto petrarchesco di *signore* co' sentimenti repubblicani del poeta, da una parte, con la bontà e la nobiltà dell'opera di Cola, dall'altra; ora, affacciando nuove interpetrazioni di versi, ed, ora, per tacere di altro, ricorrendo alla esegesi ermeneutica del testo della canzone: dopo tutto ciò, dunque, a me basterà ricordare che il Torraca, discutendo a questa stregua, riesce a richiamare l' altrui attenzione su di una causa, perduta, o quasi, per sempre, a prospettare, da nuovi punti di vista, una disputa

(1) F. Torraca: *Discussioni e ricerche* cit., p. 344.

oramai dibattuta e vieta, a rinsaldare la fede ne' dubbiosi, pavidi e vacillanti, e a scuotere, infine, l'ostinazione degli avversari più forti e agguerriti. E non potrebbe essere diversamente, quando si pensi, anche, alla calda e commossa eloquenza, di cui s'improntano spesso le pagine dello studio. Qualche esempio? Spiegate le ragioni, per le quali il Petrarca dovrebbe aver chiamato *signore* Cola di Rienzo, il Torraca continua: “ Comunque sia, ci giova sapere che il Petrarca non era avverso alla nobiltà, e ci giova conoscere ciò che ne pensava. Secondo lui, la vera nobiltà doveva essere accompagnata dalla virtù; la nascita, per sè sola, non bastava a fare d' un barone romano una persona più nobile d' un cittadino romano. Distingueva anche la nobiltà *volgare* dalla vera, giudicava l' avarizia indegna degli animi nobili, chiamava la superbia *commune nobilitatis malum*. Erano le idee che Dante, nella canzone *Le dolci rime d'amor, ch' io solia,* aveva espresse... Oh, chi oserà dubitare che, se Dante Alighieri fosse vissuto nel 1347, non avrebbe giudicato nobile Cola di Rienzo, quantunque figliuolo di un oste e di una lavandaia? E chi oserà dubitare che non lo giudicasse nobile il Petrarca, il quale doveva vedere, e vedeva infatti in lui i pregi più alti e le doti più belle della nobiltà vera? Quell'uomo *fortissimo,* col *valore* e la *carità* verso i suoi, s'era aperta una via di andare al cielo (se fosse morto combattendo i nemici della patria), lasciando fama immortale di sè; quel *magnanimo* era stato *inviato dal cielo*, era superiore a Romolo, a Camillo, a Bruto, aveva fermo in cuore d'incontrare la morte per la virtù, s'era levato per la sua virtù ad altezza superiore a quella de' più alti monti. Il poeta lo vedeva con l'immaginazione circondato d'uno stuolo di uomini forti.... Valoroso, liberale, temperante, prudente, eloquente, fortissimo, magnanimo, Cola di Rienzo, ripeto, incarnava l'ideale della nobiltà, come lo concepivano Dante e il Petrarca e i loro contemporanei. Ed incarnava l'ideale del *cavaliere*. La somma della morale cavalleresca era riassunta in queste doti: “ force, hardiesse, beauté, gentillesse, debonaireté, courtoisie, largesse et force d'avoir et d'amis „ ; o “ sapientia, fidelitas, liberalitas, fortitudo, misericordia, custodia populi, legum zelus „. Insomma, benchè il tribuno non fosse di nobile lignaggio, e benchè non ancora fosse stato armato cavaliere, quando la canzone fu scritta, meritava che il Petrarca lo chiamasse cavaliere „ (1).

Eppure non si trattava che di un preludio! Di un preludio, però, molto significativo, e prenunziante, insieme, e assai bene, la bontà del-

(1) F. Torraca: *Discussioni e ricerche* cit., pp. 65-68.

l'opera. E l'opera venne tra il 1894 e il 1897, con cinque studi poderosissimi intorno alla lirica italiana del secolo XIII: studi, densi di idee e di fatti, come quelli che abbracciano e risolvono, attraverso una trattazione esauriente e definitiva, il problema complesso, aspro e forte delle origini della nostra lirica d'arte, e mirabilmente contribuiscono a fissare e a far conoscere, nella loro interezza e attraverso una ricca documentazione, ammannita con oculatezza e con severità di metodo, la fisonomia della scuola siciliana e i relativi suoi rapporti con la scuola del dolce stil nuovo. Taccio, intanto, e di proposito, di contributi e di studi minori, nel campo della critica positiva, e riferentisi a questo secondo periodo: di quello, per esempio, intitolato *Una lettera e una canzone di Guittone di Arezzo* (1896), e in cui, mentre si ricorda il loro invio a Ser Orlando da Chiusi, se ne rileva, poi, la loro intima connessione e si dimostra, insieme, che alcuni versi della canzone debbono considerarsi come una pura e semplice parafrasi della lettera, documento, alla sua volta, sicuro della buona conoscenza, che Guittone aveva della letteratura francese e provenzale; e taccio, anche, delle osservazioni, acute e opportune, fatte intorno al sonetto di Guido: *I' vegno 'l giorno a te infinite volte* (1896), sonetto, secondo il Torraca, inspirato, " se non proprio dalla canzone della *Vita Nuova: Pianger di doglia e sospirar d'angoscia,* dalla situazione, della quale detta canzone è documento", e del piccolo saggio intorno a *Rinaldo e Jacopo D'Aquino* (1897), in cui si cerca d'individuare sempre più l'uno e d' illustrare l'altro, con sufficienti notizie biografiche.

Quando, nel 1889, Albino Zenatti pubblicò il suo opuscolo su *Arrigo Testa e i primordi della lirica italiana*, a sostegno dell'origine aulica della nostra lirica, gli studiosi, allora, " erano, si può dire, unanimi nel riconoscere invece nella Università Bolognese l'*alma mater* delle nostre rime d'amore " (1): e ciò, auspice una memoria, pubblicata da Ernesto Monaci, nel 1884, e dal titolo *Da Bologna a Palermo: primordi della scuola poetica siciliana.* Quali le conclusioni del Monaci? Che Bologna, non Palermo, debba considerarsi quale focolare primitivo della nostra lirica, e che Federico II, perciò, si sia limitato, soltanto, a favorire e ad attirare detta lirica nella sua corte, " studiandosi di spostarla dal suo centro primitivo " (2). Quali i mezzi e il procedimento? La presunta dimostrazione di un non meno presunto viaggio a Bologna, allo scopo di studiarvi giurisprudenza, di tre rimatori *siciliani*, che, un bel giorno, tenzonarono, scambiandosi una

(1) Giusti, Lucca (Ripubblicato a Firenze, Sansoni, 1896, p. V).

(2) *Nuova Antologia*, 15 Agosto 1884 (Ripubblicata nell'*Antologia della nostra critica* di L. Morandi, Città di Castello, S. Lapi, 1899, p. 242).

specie di corrispondenza in sonetti intorno alla teoria dell' amore: del pisano (?), cioè, Iacopo Mostacci, del capuano Pier della Vigna e del siciliano Giacomo da Lentini. Di qui, le seguenti altre illazioni: " Che a Palermo non si saprebbe proprio immaginare dove i poeti di corte potessero mai " avere attinto quell'elemento filosofico della poesia d'arte, che il Monaci credeva di riscontrare nella tenzone de' tre poeti; che una simile tenzone " si comprende bene a Bologna, in mezzo a una società di dottori e di studenti, in un ambiente, donde stava per emergere Guido Guinicelli, non... a Palermo, dove le scuole filosofiche non erano sorte ancora e gli uomini di corte pensavano a ben altro che a madonna filosofia "; che " la poesia dei Provenzali è insufficiente a spiegar tutto nella nostra lirica primitiva ", e che, " mentre in Sicilia, dopo tanto frugare, non si riuscì a scoprire un sol vestigio certo d'influenza diretta dei trovatori di Provenza, a Bologna quei vestigi si fanno sempre più evidenti e luminosi, quanto più vi fissiamo l'occhio e li cimentiamo alla stregua della critica " (1). Nel 1894, il Torraca, riprendendo la tesi dello Zenatti, ma con bene altro acume e, s'intende, bene altra preparazione, pubblicò due studi, intitolati: *Il notaro Giacomo da Lentini* e *La scuola poetica siciliana*. Nel primo, dimostra che la scuola siciliana fu detta così, non perchè *siciliani* fossero i suoi rimatori e il linguaggio, ma perchè, al dir di Dante, *regale solium erat in Sicilia*, perchè, aggiunge il Torraca, traducendo e circoscrivendo sempre più il pensiero di Dante, "i re prendevano il titolo dalla Sicila": egli, infatti, attraverso non poche ricerche ed osservazioni e coordinando le date, dimostra — della qual cosa, invero, nulla ancora conoscevamo di preciso — che la dimora di Federico II in Sicilia e a Palermo fu assai breve; brevissima, poi, quella di Manfredi. Quindi continua, e limitando, da un verso, l'importanza del Notaro in detta scuola e, dall'altro, dimostrando che lo scambio della famosa tenzone era avvenuto, prima che i tre rimatori raggiungessero gradi sí alti nella corte di Federico, ma quando già si erano incontrati e conosciuti in essa, ed escludendo il viaggio del Notaro e del Mostacci a Bologna, e affacciando l'ipotesi della nascita del Mostacci nel Mezzogiorno, e negando, o quasi, l'elemento filosofico a' sonetti della tenzone, e dimostrando la piena e completa corrispondenza del loro contenuto al carattere della poesia trovadorica e di altri nostri poeti delle origini, e, tanto per finire, provando e documentando, attraverso riscontri precisi ed esaurienti fra la lirica del Notaro e quella di parecchi trovadori provenzali, la buona conoscenza, da parte del Notaro, della

(1) L. MORANDI: *Antologia* cit., p. 238.

lirica occitanica. Nel secondo studio, il Torraca, mentre, da una parte, conferma, rettifica ed accresce, e di non poco invero, il patrimonio delle notizie, che si aveva già intorno alla scuola siciliana, con documentazione ed accertamenti, non ancora avvertiti, circa ben ventotto rimatori, e fa, perciò, guadagnare parecchio, nell' annosa questione, all'elemento meridionale, dall'altra, tende a dimostrare, e dimostra, l'influenza, oramai certa, esercitata da detta scuola sui rimatori toscani, assai prima che la battaglia di Benevento desse il colpo irreparabile e fatale alla potenza sveva, e quella, forse anche, esercitata dalla stessa sui rimatori bolognesi, da quando, almeno, Enzo incominciò a intonare le sue canzoni all' ombra della città turrita. Non a torto, dunque, il Torraca osserva: " Se la cronologia è uno degli occhi della storia, le date qui raccolte debbono insegnare qualche cosa – questo, tra l'altro, che gl'inizi della lirica d'arte, in Toscana e in Romagna, precedettero la caduta della casa Sveva. Altri fatti bisogna ricordare e considerare; e prima i viaggi dell'imperatore in Toscana, quello specialmente del 1239-40, durante il quale visitò Sarzana, Pisa, S. Miniato, Poggibonsi, Siena, Arezzo, Cortona... In secondo luogo, non sono da trascurare le relazioni politiche de' principi svevi, non soltanto con i feudatari del contado Aldobrandesco, della Lunigiana, del Mugello, del Casentino, i conti di S. Fiora, i Malaspina, gli Ubaldini, gli Alberti, i Guidi; ma anche con i comuni toscani „ (1). E più oltre: " Bologna si sottrasse all' azione politica della corte ghibellina, non alla letteraria... Perocchè il giorno della primavera del 1249, in cui la Torre degli Asinelli vide

su 'l ponte di Reno
passar la gloria libera del popolo,

e il sangue di Svevia

chinare la bionda cervice
a l'ondeggiante rossa croce italica;

il giorno, che il bresciano Filippo Ugoni, in mezzo ai suoni delle fanfare e degli applausi della moltitudine, rientrò in Bologna traendosi appresso, tra i prigionieri di Fossalta, Marino da Eboli — il vincitore di Giacomo di Morra, — Buoso da Doara e lo stesso Enzo, re di Sardegna; quel giorno, io penso, entravano in Bologna lo spirito

(1) F. Torraca: *Studi su la lirica italiana del duecento*, Bologna, Zanichelli, 1902, pp. 169-171.

e le forme della lirica aulica, di cui nella dotta città non si è scoperta alcuna traccia anteriore „ (1).

Ma abbiamo ancora dell'altro: un terzo studio, cioè, pubblicato nel 1895, e col titolo *Federico II e la poesia provenzale*; in esso il Torraca, al contrario di quanto avevano scritto in proposito il Monaci e il Gaspary, dimostra, col sussidio di elementi irrefutabili e decisivi, e, quindi, esaurientemente e vigorosamente, che i rimatori siciliani non avevano proprio bisogno di recarsi a Bologna per aquistare coconoscenza di detta poesia. Dalle relazioni, infatti, di Federico con gli Estensi, con Ravenna e con le corti della Lunigiana, del Monferrato e di Cortemiglia, dove accorrevano i trovatori, a' suoi viaggi nel Monferrato; da' suoi rapporti politici trentennali con la Provenza alla presenza di contigenti e di signori provenzali nell'esercito e nella corte di Federico; dalle liriche provenzali, composte in lode o biasimo di Federico, alle relazioni del principe svevo co' feudi del regno di Arles; da' vincoli tra il Regno svevo e l'Italia settentrionale, ricca di poesia occitanica, a' rapporti, più o meno diretti, di Federico con alcuni trovatori: l'elenco delle cause determinanti dell' affluire della poesia provenzale alla corte sveva è tutt'altro che trascurabile. “ La poesia provenzale, dunque, osserva il Torraca, servendosi di una immagine del trovatore Peirol, penetrava nella corte di Federico II da tutte le parti, *come acqua nella spugna*... Del resto, per cominciare a conoscerla, egli non ebbe bisogno di ricevere, più o meno da lontano, per mezzo di corrieri o di giullari, i versi de' trovatori. La poesia occitanica, personificata, viva, bella, amata e rispettata, egli — mi sia permesso di esprimermi così — l'aveva in casa... Morto Americo, [re d'Ungheria], Innocenzo III, o fosse ispirazione sua propria, o, che par più probabile, suggerimento della regina Sancia, pensò di maritare Costanza al suo pupillo Federico, re di Sicilia... Figliuola, sorella, cognata, cugina, zia di trovatori; nata ed educata da quella regina Sancia, che ai trovatori fu tanto benigna; cresciuta in una corte, ove da ogni parte trovatori e giullari accorrevano sicuri di liete accoglienze; vedova d'un re protettore di trovatori, Costanza, io credo, fu quella, che rivelò a Federico giovinetto, avido di sapere, le dolcezze della lingua e le grazie della poesia provenzale. Certamente la presenza di lei nella corte di Sicilia, come già la venuta, offrì occasione e mezzi perchè egli e i cortigiani ne avessero notizia. E quando il marito, fidando assai meno nelle troppo scarse milizie che nella sua buona stella, nella fresca giovinezza, nelle memorie degli antenati, tentava di sostituirsi, nella

(1) F. Torraca: *Studi su la lirica italiana* cit., p. 175.

lontana Germania, ad Ottone IV, e riusciva; ella, rimasta quattro anni, per lo piú in Messina, a reggere lo stato ed allevare il figliuoletto Enrico, se non emulò altre principesse, splendide protettrici e amabili ispiratrici di troveri celebri ne' secoli XII e XIII, forse modestamente secondò, se pure non procurò i primi tentativi di una poesia nuova, destinata a far dimenticare le opere e sino i nomi di quei troveri „ (1). Nè questo è tutto: nel 1896, si ebbe, invero, un quarto studio, intitolato: *Attorno alla scuola siciliana*. In esso il Torraca, ricordando bene la prudente, ma giusta osservazione del D'Ancona, doversi, cioè, dopo le osservazioni e conclusioni del Torraca, sentire anche l'altra parte, ne prende, senz'altro, le mosse, per riaprire la polemica, ingaggiata con alcuni studiosi di letterature romanze, e, quindi, dimostrare la vanità degli sforzi di coloro, i quali tentavano, attraverso notizie scarse e inesatte, di rintracciare gli *antecedenti* della nostra poesia volgare alla corte di Guglielmo *il Buono*, aggiungere altri fatti a' tanti, da lui già raccolti in proposito, molti altri rettificarne o chiarire, e preparare, infine, quel quinto studio, dal titolo *Il Giudice Guido delle Colonne di Messina*, che vide la luce, sul *Giornale Dantesco*, nel 1897: studio, questa volta, dalla forma altrettanto icastica e tagliente, quanto pervasa da un senso di amara e profonda ironia. Quali le conclusioni? La dimostrazione limpida e, insieme, inconfutabile, schiacciante, da una parte, della erroneità di tutte le premesse, da cui moveva il Monaci nel tendere a far di Guido un membro de' Colonnesi di Roma; la prova, dall'altra, incontrovertibile ed esauriente dell'appartenenza di Guido a' Colonna di Messina, tutt'altra famiglia della tanto odiata e, infine, percossa di Bonifazio VIII.

Non mi si gridi la croce addosso, dopo tutto, se considero il secondo periodo dell'attività letteraria del Torraca quale un periodo, oltre che di specializzazione, di affermazione anche: durante questo periodo, infatti, il Torraca si afferma, e vigorosamente, e si colloca insieme, e in modo sicuro e definitivo, nel campo della critica forte e grande, e a lato de' cultori più insigni della critica romanza e nostrana. E gliene danno bene il diritto e i tanti errori eliminati dal campo di detta critica, e le molte storture intraviste e raddrizzate, e le non poche inesattezze rilevate e corrette, e i nuovi contributi d'idee e di fatti apportati, e l'accertamento sagace de' riscontri e delle discrepanze, nella disamina de' testi, e l'assennatezza e originalità delle ricostruzioni, e la derivazione oculata delle notizie dallo studio, diretto e sistematico, degl'individui e delle opere, e la logica

(1) F. Torraca: *Studi su la lirica italiana* cit., pp. 318 e sgg.

stringente e inflessibile delle argomentazioni, e il rigore delle deduzioni, e la perfetta conoscenza delle relative condizioni sociali e politiche, e l'esame accurato, obiettivo e minuzioso della realtà storica, e l'esattezza matematica de' singoli risultamenti, e la circospezione del procedimento critico, e la chiaroveggenza delle intuizioni, e la genialità delle considerazioni, sempre opportune e, spesso anche, originali e profonde, e la prontezza, unica più che rara, nel cogliere in fallo avversari altrettanto temibili, quanto rotti alle fatiche dell' indagine e a' problemi dell'erudizione più complessa e forte, e, per tacere di altro, l'aver sotterrato, nel solco del suo lavoro, un seme, dal quale doveva germinare, a suo tempo, e germinò infatti, una concezione del tutto diversa dall'antica e, quindi, più conforme alla verità, sulle origini della volgar poesia: la concezione, cioè, dell' origine aulica della nostra lirica. E gliene dà, ancora, il diritto la pubblicazione di due studi intorno al nostro Sordello, non da meno e, perciò, non secondi a' precedenti, da me già analizzati, e per novità d' idee, e per densità e ricchezza di notizie e di fatti.

Quando, nel 1896, venne alla luce il volume di Cesare De Lollis, intitolato *Vita e Poesie di Sordello di Goito*, il Torraca, allora, si affrettò ad annunziarlo, rilevandone, sull'*Opinione Liberale* del 25 gennaio 1896, la ricca documentazione, l'apparato critico, le osservazioni sulla metrica, il commento grammaticale e storico e il glossario, definendolo " un lavoro, degno di stare accanto ai migliori tedeschi e francesi ", rallegrandosene, anche, nel " vedere *disjecti membra poetae*, raccolte insieme da vari manoscritti e da molti volumi, per opera di uno studioso italiano ", e, infine, conchiudendo: " Il libro del De Lollis mi sembra buona prova dell'ingegno e della dottrina del giovine romanista abruzzese, pur non accettando io alcune sue opinioni, pur dubitando che egli abbia abbassato un po' troppo la figura di Sordello, sia come uomo, sia come poeta ". In seguito, lo sottopose a una disamina acuta, sul *Giornale Dantesco*, dimostrando, e sempre attraverso una ricca illustrazione e documentazione, che il trovatore mantovano non si è affatto recato a Firenze, per la prima volta, nel 1220; che il suo amore per Cunizza, se dobbiamo prestar fede all'eloquenza de' fatti e vogliamo leggere, con occhio chiaro e con affetto puro, le cronache e le bibliografie, fu niente altro che un semplice amore ideale, poetico e trovadorico; che sia da escludere il presunto amore di Sordello per Guida, sorella di Ugo IV, conte di Rodez; che, infine, per tacere di non pochi altri appunti, la composizione del serventese contro i *tre spossessati* risale, non al 1238, ma alla fine del 1233, e che, oltre il famoso compianto di Ser Blacas, bene altre ragioni debbono aver indotto il Poeta divino a collocare il nostro trovatore nell' antipurga-

torio. Pubblicando dette sue osservazioni, il Torraca non mancava di esordire a questa stregua: " I dubbi, le osservazioni, le obbiezioni, che in un giornale politico non potevo nemmen di volo accennare, raccolgo ora qui, sicuro che l'egregio amico mio leggerà ed esaminerà il mio scritto con la stessa serenità di mente e sincera benevolenzá, con cui io ho studiato il suo libro ". E poichè il De Lollis, rispondendo, nel 1897, col suo *Pro Sordello*, non s'inspirava alla serenità e benevolenza, invocate dal Torraca, questi, la cui penna conosceva già le tempeste della critica, insorse per parare, senz'altro, la inattesa *espazada* e pubblicò, nel 1898, il suo *Sul " Pro Sordello " di Cesare De Lollis.* " Quanti dei lettori di questo *Giornale Dantesco* ricordano ancora — così esordiva il Torraca, — un mio studio sul *Sordello* di Cesare De Lollis? *Vel duo, vel nemo.* Io non ci pensavo più, quando — la mattina del 26 luglio 1897 — la posta mi portò... un opuscolo del De Lollis, intitolato *Pro Sordello de Godio milite.* Oh! Oh! pensai. E con chi se la prende l'amico De Lollis? Contro chi ha sentito il bisogno di difendere Sordello, egli, che, siamo schietti, ha lavorato tanto di schiena ad abbassare Sordello e come uomo e come poeta? Rilessi con piacere, alla prima pagina, queste mie parole: " Ho sempre odiato la ciarlataneria e l'impostura nella critica e nell'erudizione, e, quante volte ho potuto, come meglio ho potuto, ho manifestato l'odio mio ". Bravo, amico!, esclamai. Qua la mano; solleviamoci su le piccole miserie della critica e dell'erudizione italiana, serbiamo l'anima alta, gentile e pura.— Ma con chi se la prende l'amico De Lollis?— E cominciai volenteroso a leggere. Alla quarta pagina vidi che, invece di difender Sordello di Goito, si accingeva a difender sè stesso contro di me.— Bene, bene! ". E via di questo tono a rilevare, prima, tra la *verve* e l'ironia, gli effetti, cui il De Lollis era andato incontro, nella sua difesa, per l'assenza di quella tale serenità, invano richiesta dal Torraca, e, poi, come dire?, le inesattezze vecchie e nuove. Io non voglio ritrar di tutto appieno, per ragioni che il tacere è bello. Mi limiterò, quindi, a ricordare che il Torraca, da quell'erudito e polemista e critico formidabile, ch' egli è, dominando incomparabilmente la materia, giunge, attraverso una documentazione, che sbalordisce, e un procedimento rettilineo, che esclude ogni tentativo di parata o di rivolta, a conclusioni del tutto diverse da non poche di quelle, cui era giunto il suo avversario; quando non ne rilevi, addirittura, attraverso l'ironia e il sarcasmo, inesattezze ed errori di ricostruzione, di procedimento e, perchè no?, di traduzione anche. Sì, attraverso l'ironia. Qualche prova? Si legga quanto segue; si tratta di un brano, suggerito al Torraca dagli errori di quello Schirrmacher, che il De Lollis male consultava e peggio interpetrava: " Dunque chi voglia stringere intimi

legami con la dottrina, anzi con la scienza storica reale, soda, polputa, e vagheggiarla a quattr' occhi e palparla e, magari, brancicarla, deve farsi venire dalla Germania, o farsi prestare dalla biblioteca, libri tedeschi, scritti in Germania, stampati in Germania possibilmente in caratteri tedeschi? Antico pregiudizio italiano; ma anche sin dalle origini nostre italianamente deriso, perchè nelle pagine dell'*Esopo* senese vive e fa sorridere, dopo cinque secoli, il borioso Leone autoctono, che " con uno cappuccio di vaio in capo, e uno paio di guanti in mano, e gli speroni in piedi, e una ferriera da medicare a lato ", volendo " sotto spezie d'amistà " ingannare il cavallo, " *favellava tedesco per dargli a intendere che fosse grande alletterato* ". E più oltre: " Infelice Raimondo Berlinghieri! Che ti valse d'esser cortese, liberale, magnifico; che ti valse di avere sposato quattro tue figlie ad altrettanti re; che ti valse d'aver fatto il tuo Cavour, il tuo Bismarck, di quel Romeo, il quale di sè empì la leggenda ed empie tuttora le colonne dei commentatori della *Divina Commedia*; che ti valse che il divino poeta ti degnasse d'una menzione rispettosa? Tu, o infelicissimo, sarai chiamato *barbagianni!* " Il De Lollis, infatti, incorrendo in uno strano qui pro quo, aveva tradotto *barbagianni* la parola *ducs (duca)*, riferita a Raimondo. E si legga, ancora; si tratta di uno spunto autobiografico: " Entrai volontario, " senza scudiero e senza compagnia ", nella selva oscura della critica storica, e vi rimasi, non senza qualche vantaggio degli studi... Vi rimasi e me ne compiacqui, — forse un po' troppo a giudizio di benevoli miei;—ritornerò per diritto di conquista ogni volta che, finito il mio lavoro quotidiano, non regolato dalla legge delle otto ore,... vorrò trarre di muffa il cervello. Oh! non peccherò d' immodestia, se registrerò qui, di mia mano, il fatto,—del resto abbastanza noto, — che a certuni io sono oggetto di maraviglia e d'invidia e di astio, perchè nel mio uffizio non letterario,... nelle pochissime ore rubate agli svaghi ed al sonno, che posso ancora consacrare allo studio, pervengo, a volte, dove i maestri non giunsero, comprendo quello, che i professori non sanno spiegare o spiegano male ai loro discepoli. Parlo, ben inteso, dei maestri, dei professori novissimi, che si son prese o spartite la filologia romanza e la storia dei secoli di mezzo come loro patrimonio personale, e s' irritano e fanno il viso dell'arme e strepitano e minacciano e s'ingegnan di offendere, se un onest'uomo,... il quale viva fuori delle piccole consorterie letterarie di mutuo incensamento e di mutuo soccorso, s'attenti a porre il piede nel preteso patrimonio loro. Non ammodernerò un motto del Campanella; non dirò: è più il petrolio, che ho consumato io al tavolino, del vino bevuto da voi nei vostri fiaschi e nelle vostre *engrestare*. Consiglierò piuttosto, per carità di patria:—Ma non contraffate Ar-

lecchino!— „ (1). E a ragione, tanto più quando si pensi al parecchio, di veramente concreto e originale, da lui già imbandito nel campo della critica positiva, e al non poco, di certamente nuovo e sicuro. da lui accumulato intorno alla vita e alle poesie del nostro Sordello; pur tacendo di contributi e studi minori, come quello, per esempio, sul *Serventese di Pietro de la Cavarana* (1899), in cui, avanzando nuove ipotesi, ne modifica, chiarisce e corregge la lezione, già data dal Monaci e dal Canello, ne fissa la composizione tra il 1234 e il 1236 e corregge, infine, *Caravana* in *Cavarana*, e l'altro *Su la " Treva „* di Guglielmo De La Tor (1900), nel quale, mentre ne riporta la composizione a poco prima del 1216, propugna, insieme, una sostituzione nel testo e affaccia, inoltre, l'ipotesi che la *Biatriz*, cui Guglielmo prodiga i suoi elogi nella prima stanza, possa essere la figlia di Azzo VI: la Beatrice di Mangona, cioè, detta *beata* e morta in un monastero. E dire che, dopo tutto, il Torraca aveva bene il diritto di considerarsi quale un *sêlf*, pretto e sputato, nella studio e nella conoscenza della lingua e della letteratura provenzale!

Ma di un'altra affermazione dobbiamo noi occuparci, studiando questo secondo periodo dell'attività letteraria del Torraca: della sua affermazione, cioè, nel campo della critica e degli studi danteschi. Senza dubbio, l' amore e l' ammirazione per l' opera di Dante incominciarono a fiorire ben presto nell'animo del Torraca: per convincersene, basterebbe dare uno sguardo a qualcuno de' suoi primi tentativi letterari. Qualche prova? Analizzando, nel 1876, l' opera di Ennio, a un certo punto, osservava: " Ed Ennio pensò:... Prima di me nessun Romano ha superato il Parnaso, nè adoperato il bello stile de' Greci. Somiglia a Dante, quando si paragona con i due Guidi, ma è meno modesto:

> e forse è nato
> Chi l'uno e l'altro caccerà di nido „.

Occupandosi, il 26 febbraio del 1878, della Battaglia di Benevento, nelle sue *Memorie Patrie*, fra le altre cose affermava: " Si cominciò la battaglia, e Manfredi vide il conte Camerlengo (di Caserta) e il conte della Cerra *e più altri*, *o per viltà*, *e chi disse per tradimento fuggire*, quali verso Benevento, quali verso gli Abruzzi. Dante credè che tradimento ci fosse stato, quando disse che *a Ceperano fu bugiardo ciascun Pugliese* „. Illustrando Turpino, nel 1880, faceva il seguente rilievo: " Disgraziatamente, il maggior numero de' nostri Manuali

(1) *Giornale Dantesco*, Anni VI-VII, quaderni X-XI-XII-I-II, 1898-1899.

sono *rifacimenti* di altri Manuali; ma non c' è da scandalizzarsi, se nelle scuole secondarie libri e maestri si affannino a imitare le pecore di Dante:

> E ciò che fa la prima, e l'altre fanno,
> Addossandosi a lei, s'ella s'arresta,
> Semplici e quete, e lo 'mperchè non sanno;

non c'è da scandalizzarsi, dico, quando si vede qualcosa di simile anche in luoghi più alti „. Nel 1881, occupandosi della *Leggenda di Edipo*, osservava: “ Nè occorre ricordare agli italiani che, dalla leggenda di Stazio cristiano, trasse stupende ispirazioni l'Alighieri „; e sempre nel 1881, trattando di *Un poema inedito* di Cristina De Pizan, faceva le seguenti osservazioni: “ Dante, che ha suggerito il titolo e l'idea prima del poema, non è rimasto interamente estraneo alla tessitura della favola. Il viaggio al firmamento, la parte di guida e di maestra data alla Sibilla, l'attribuire alla Fortuna, tra le *intelligenze superiori*, il dominio sulle cose terrene, e qualche altro particolare, fanno pensare alla *Divina Commedia* „ (1). Nell'aprile del 1882, commemorando il *Vespro,* sulla *Rassegna quotidiana*, non mancava di ricordare in proposito, con la cronaca di Saba Malaspina, la narrazione di Bartolommeo da Neocastro e alcuni canti popòlari, la famosa, anche, *mala signoria*, con quel che segue, di Dante. Nel 1884, studiando i *Sepolcri* d'Ippolito Pindemonte, ne rilevava e illustrava qualche reminiscenza dantesca, come non mancava, discutendo dello *Spirto gentil* del Petrarca, nel 1885, e di Cola di Rienzo, di rilevare e illustrare le intime relazioni tra le idee del Petrarca e quelle di Dante, a proposito della vera nobiltà. Quando, poi, nel 1888, fu pubblicato il commento del Casini, il Torraca, allora, non mancò di annunziarlo e di esaminarlo; e di compiacersene anche. Ecco, infatti, quanto scriveva in proposito: “ Per la prima volta, in un commento del poema di Dante entra largamente l'esame estetico delle maggiori bellezze di esso, e vi entra principalmente con le citazioni e i richiami delle maravigliose analisi del De Sanctis. Me ne congratulo con il Casini e con la critica italiana; giacchè, se lo studio delle questioni di ogni sorta, di cui è irto il poema, ha condotto a buoni risultati in questi ultimi anni, pareva che, di quanto cresceva il desiderio, l'ardore, la smania di illustrarlo filologicamente e storicamente, di tanto scemasse il sentimento e il gusto dell'arte in coloro, che vi si affaticavano intorno; pareva che,

(1) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., p. 110; E. Hauvette: *Dante nella poesia francese del rinascimento,* Firenze, Sansoni, 1901, pp. 48-50.

a furia di considerarlo come un grandissimo monumento e un documento *storico* di somma importanza, si fosse quasi dimenticato di esser davanti a una delle più splendide creazioni della poesia. Dieci anni addietro un critico acuto ed arguto invitava i giovani di belle speranze, minaccianti da anni saggi su gli occhi di Beatrice, a studiare i volumi laboriosi e dotti, frutto dell'introduzione del metodo storico nella critica; chi inviterà oggi e giovani e vecchi a smetter di ricercare l'anno, il mese, il giorno preciso che Beatrice fu data a balia? Chi li persuaderà a considerare l'opera d'arte principalmente come opera d'arte?„ (1). Ciò posto, eccolo, ora, parlarci della preparazione, seria e larga, con cui il Casini si è accinto alla sua opera; ora, notarne la diligenza nel compulsare "così i più antichi interpreti, i quali, più spesso che non si creda, sono più autorevoli e degni di maggior fede, come le memorie, gli opuscoletti, gli articoli da giornale più recenti „ (2); ora, rilevarne la prontezza nel suggerire altre interpetrazioni; ora, infine, discutere lui stesso passi controversi, il famoso *disdegno* di Guido, per esempio, e tentare, insieme, nuove spiegazioni, come quella a proposito del noto sonetto del Cavalcanti: *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte E trovati pensar troppo vilmente.* Il quale sonetto, secondo il Torraca, " è stato, con grave errore, inteso *alla lettera*; non s'è posto mente al significato assai diverso dall'attuale, che certe frasi avevano nel linguaggio poetico del tempo, nel linguaggio di Guido e di Dante... Il sonetto di Guido corrisponde mirabilmente alla *situazione* di Dante, quale è dipinta nella canzone *Gli occhi dolenti* della *Vita Nuova.* L'angoscia, il pensiero fisso della gentilissima perduta per sempre, il desiderio della morte non lo lasciano un istante; quando per dolore si riscuote dall'*immaginare*, diventa sì fatto, che dalle genti vergogna *lo* parte: piange e sospira così che ne increscerebbe a chi 'l vedesse: l'acerba sua vita è sì *invilita,* che pare ogni uomo gli dica: " Io t'abbandono. Di questa *viltà di vita,* non d'altro parla nel sonetto Guido, desideroso di confortare l'amico o, almeno, di distrarlo „ (3). Nel 1891, esaminando le *Sensations d'Italie* del Bourget, a un certo punto, osservava: " Se a un commento egli avesse potuto dare un'occhiata, non avrebbe assicurato che la fonte Branda di Siena è quella fonte Branda, rammentata con smanioso desiderio nella bolgia de' falsatori da maestro Adamo „ (4). Sempre nel 1891, occupandosi della *Figurazione storica del Medio Evo italiano nel poema di Dante* d'Isidoro Del Lungo, mentre, da una parte, vi rivelava echi, provenienti da opere altrui, come da quelle del D'Ancona, dell'Ozanam, del De Sanctis e del

(1-2-3-4) F. Torraca: *Nuove rassegne* cit., pp. 1-2, 3, 8-10, 360-363.

Carducci, dall'altra, dimostrava, e sempre riccamente illustrando e documentando, la superfluità di certe discussioni e la gravità di alcuni errori: dell'aver considerato, per esempio, la sventurata Francesca quale figlia di Guido da Polenta, ospite del poeta, e dell'avere affermato, a proposito di Manfredi, che " il Legato pontificio, ignaro de' tesori della misericordia divina, disotterra crudelmente il cadavere e lo getta nel Liri „. *Nel Liri!* Errò, dunque, nel Purgatorio Manfredi, quando delle sue ossa narrò:

> Or le bagna la pioggia e move il vento
> Di fuor del Regno, quasi lungo il Verde?

Se erano state gettate *dentro*, potevano esser ancora *lungo* il fiume? Se erano nell'acqua del fiume, poteva la pioggia bagnarle e il vento muoverle? „ (1). Quindi continuava: " Da qualche tempo in qua — pare destino! — i migliori dantisti, o riassumano la *Commedia*, o in qualsiasi altro modo si riferiscano ad essa, ad ora ad ora, fanno dire al poeta tutt'altro da quello, che le sue parole suonano. A tale destino non si sottrae il Del Lungo „(2). E giù, in proposito, una documentazione ricca ed eloquente. Conclusione: il Del Lungo, ristampando le sue conferenze, nel 1898, non solo tenne conto, ricordandosene, degli appunti del Torraca, ma ne lo volle, anche, ringraziare pubblicamente (3). *Oh gran bontà de' cavalieri antiqui!* Nello stesso anno, infine, trattando dello studio del Bartoli, intitolato *La politica e la storia nella Divina Commedia* e definito dal Del Lungo " finissima analisi, e de' moderni studi efficacemente riassuntiva „, lo sottoponeva ad un'analisi per davvero finissima ed acuta, " perchè le lodi di I. Del Lungo e il silenzio di altri non *traessero* in inganno„, ne dimostrava, e sempre attraverso una documentazione, che sorprende per la sua ricchezza e varietà, l'assenza di ogni precisione di fatti e la mancanza di ogni severità e serenità di indagine positiva, e ne rilevava le non poche inesattezze e i non pochi errori, dovuti a quella strana e assillante mania, nel Bartoli, di voler trovare, a tutti i costi, de' fini reconditi e un'intezione politica e *soggettiva* nelle condanne, cui Dante sottopose i suoi peccatori. Di qui, le seguenti giuste sue osservazioni: " Studiando la politica e la storia nella *Divina Commedia*, egli, il Bartoli, non sempre ha dimostrato di aver voluto fare una indagine serena, veramente storica... La tesi è che Dante, " nella scelta delle

(1-2) F. Torraca: *Nuove rassegne* cit., pp. 389, 390.
(3) I. Del Lungo: *Dal secolo e dal poema di Dante*, Bologna, Zanichelli, 1898, pp. 307-308, in nota.

persone, onde popolò i tre regni, non obbedì sempre ad un concetto di severa giustizia oggettiva „. Ciò era stato detto, ch'è un pezzo, per tacer di altri, da Ugo Foscolo... Il Bartoli, intento a indagare le ragioni degli odi e degli amori di Dante, molte volte crede averle trovate, mentre le ha soltanto supposte, e, non di rado, per esse trascura o non cura abbastanza pure quel tanto, che, nelle condizioni presenti degli studi, è consentito, di esattezza storica „ (1). Osservazioni giuste, dopo tutto, e tutt'altro che prive di buon senso, quando si ricordi che anche i più recisi ammiratori dell'opera, pregevole invero, del Bartoli riconoscono, oramai, in lui una certa propensione a lasciarsi fuorviare dal preconcetto negli studi; citazioni, poi, molte e lunghe, anche ora, ma, anche ora, necessarie, in quanto esse ci mostrano, ed eloquentemente, il gran cammino fatto dal Torraca, tra il 1876 e il 1891 e, quindi, il gran distacco fra il Torraca del primo periodo, ammiratore, altrettanto semplice quanto commosso, del pensiero di Dante, e il Torraca del secondo, critico e chiosatore di detto pensiero. E del Torraca, critico e chiosatore di detto pensiero, io dovrò occuparmi, per l'appunto, in questo scorcio del mio lavoro.

Mi si permetta, intanto, di notare che il Torraca mostrava di avere già acquistato, sia nelle questioni generali che in non poche speciali della letteratura e della critica dantesca, una conoscenza tutt'altro che scarsa e, quindi, una esperienza ampia e notevole: effetto, senza dubbio, di quella mirabile facilità, con la quale egli oramai apprendeva nel campo delle discipline, in cui si andava sempre più affermando e specializzando, e la cui fecondazione e maturazione lo spingevano, fatalmente e irresistibilmento, verso l'acquisto di un porto sicuro e glorioso. Donde una ricchezza e varietà non comuni di opere, nell'àmbito, anche, della critica dantesca: donde, cioè, la pubblicazione sugli *Studi danteschi* del Bartolini (1890), in cui si rilevano i loro cento e cento errori e più, tra l'arguzia e il sussidio di una dottrina vasta e implacabile; lo studio sui *Prolegomeni* dello Scartazzini (1890), nel quale, attraverso una trattazione, altrettanto profonda, per rigore logico e severità di metodo, quanto ricca di buon senso, si difende la nobiltà di Dante, si esclude la presunta corrispondenza di Gemma Donati alla *donna gentile* della *Vita Nuova,* se ne combatte, e recisamente, l'accusa di baratteria, si considera e dimostra il ghibellinismo del poeta quale un fatto posteriore al suo esilio, si sostiene, e vittoriosamente, l'autenticità, oltre che delle lettere, dettate dal poeta per conto di Peregrino Calvi, di quella, anche,

(1) F. Torraca: *Nuove rassegne* cit., pp. 377-378.

diretta dallo stesso, nel 1316, all'amico fiorentino, per annunziargli il rifiuto di tornare in patria a condizioni umilianti, si prepara la difesa dell'autenticità dell'epistola a Can Grande e si correggono, infine, inesattezze di ogni sorta; il lavoro sul *Sanguinoso mucchio* (1891), nel quale, attraverso una documentazione sicura, si dimostra che il poeta, con detta frase, volle riferirsi a tutta quanta la strage, fatta de' Francesi, a Forlì, nella lotta, combattutasi il primo maggio 1282, più che al solo momento decisivo di essa, alla mischia, cioè, della Rovere; le osservazioni sulle *Indagini* del Lajolo (1893), in cui, grazie a richiami fdi atti semplicissimi e noti, si rilevano e correggono errori madornali, come, per esempio, l'affermazione che Dante non fosse uomo di parte, e si fissa, sicuramente e definitivamente, la composizione del *De Monarchia* negli ultimi anni della vita del poeta; le *Rimembranze di Guido del Duca* (1893), nelle quali abbiamo una trattazione storica, mirabile e succulenta, di tutti quei romagnoli, che Guido ricorda quale esempio di amore e di cortesia, e a rimprovero de' romagnoli selvaggi e bastardi de' tempi del poeta; i *Fatti e scritti di Ugolino Buzzola* (1893), in cui, per la prima volta, e, pare, ultima e definitiva, la figura di questo personaggio, che " Dante, nel *De Vulgari Eloquentia*, ricorda come uno de' due romagnoli, tutt'e due faentini, i quali si allontanarono dall'uso del volgare proprio ", viene illustrata, attraverso nuove indagini, e, grazie alla pubblicazione di parecchi documenti inediti, arricchita di non poche altre e nuove notizie; le *Noterelle Dantesche* (1895), nelle quali si affacciano, con la usata acutezza e valentia, nuove designazioni e interpetrazioni, come quelle a proposito e della *pulzelletta*, sotto le cui spoglie si nasconde, non il *Fiore*, come vorrebbe il Castets, ma una canzone, o, con maggiore probabilità, una ballata, che Dante invia con un sonetto a Betto Brunelleschi, e del famoso *pastor di Cosenza*, che è Tommaso d'Agni, secondo il Torraca, e dell'*ultima dolcezza*, che sono i raggi del sole, di cui si sazia l'allodetta, e si propongono, insieme, sostituzioni, *utilior-utiliori* a *nobilior-nobiliori*, ingegnose, invero, e, sotto l'aspetto diplomatico, accettabilissime, a proposito di un passo del primo capitolo del *De Vulgari Eloquentia*; la notizia letteraria su *La personalità storica di Folchetto da Marsiglia* (1897), nella quale, attraverso la correzione e l'arricchimento degli altrui ultimi contributi, si completa la fisonomia storica ed artistica di questo uomo eccellente e famoso trovatore, e lo studio, infine, su *Catalano e Loderingo* (1899), in cui si giunge, grazie alla pubblicazione di documenti inoppugnabili e a' risultati di un' indagine scrupolosa e acuta, all'assoluzione, o quasi, della colpa, per cui i due frati gaudenti furono condannati alla pena degl' ippocriti: tutto, insomma, un assiduo e

fecondo lavorio personale di costruzione e ricostruzione, nell' àmbito della letteratura e della critica dantesca (1).

Nè questo è tutto. Venuto alla luce, nel 1894, il commento del Poletto, il Torraca, allora, non mancò di occuparsene, sul *Bullettino della società dantesca italiana* (1895), prima, per quel che spetta all' interpetrazione del testo, sulla *Rassegna bibliografica della letteratura italiana* (1895), dopo, per ciò che riguarda, più che altro, la illustrazione storica dell' opera di Dante. Donde quel volumetto, dedicato al Carducci e intitolato *Di un commento nuovo alla Divina Commedia* (1899) (2); volumetto, del quale il forte Poeta maremmano, senz'altro, affermò: " più che recensione è un commento essa stessa, e dà e accenna gli elementi e i criteri, onde oggi dovrebbesi far un commento nuovo della *Commedia* „ (3). Per chi voglia saperne qualcosa, mi limiterò a ricordare che il numero delle conferme, delle rettificazioni e delle riprove è tutt' altro che scarso in detto *commento*, e, tutt'altro che breve, poi, l'elenco degli integramenti sicuri, delle confutazioni assennate e delle nuove interpetrazioni; senza parlare di quella severità di metodo, di cui il Torraca si serve, e di quel rigore logico, cui egli s' inspira, nell' uso de' relativi documenti, e pur tacendo di quella ricchezza di raffronti linguistici, che ne costituiscono un pregio per davvero singolare. Mi limiterò, inoltre, ad osservare che si trova già in esso, in germe s' intende, il futuro commento del Torraca; per convincersene si legga quanto segue: " Or, di commenti fatti con i commenti, su i commenti, mettendo i commentatori gli uni contro gli altri, dando biasmo a questo, e lodando quello, ne avevamo già troppi. Ho studiato per conto mio, con quant'attenzione potevo, questo tema, e mi son persuaso che gioverebbe, oramai, separare ciò che appartiene alla storia della critica dantesca da ciò che direttamente può servire a far intendere il poema. Come, per le lingue, si distingue da un pezzo il vocabolario storico da quello dell'uso, così, per la *Commedia,* sarebbe bene cominciare a distinguere le rassegne delle opinioni e delle chiose de' commentatori dalla interpretazione giudicata migliore. Prendiamo un passo controverso: non è vano sfoggio d'erudizione infilar l'una dietro all'altra le spiegazioni, che ne furono tentate, da Jacopo della Lana al Casini, se si è sicuri d' avere per proprio studio trovata la spiegazione definitiva; ovvero si è convinti che la trovò il Tommaseo, poniamo, o il Vellutello? Vero è, molte questioni non sono finite, molti passi non sono ancora stati spiegati, in maniera soddisfacente; ma

(1) F. Torraca: *Studi danteschi*, Napoli, F. Perrella, 1912.
(2-3) Bologna, Zanichelli, 1899, prefazione.

chi si accinge a dare intero un commento nuovo, ha compiuto davvero il dover suo, quando se la cava ripetendo:

Messo t'ho innanzi; omai per te ti ciba „? (1)

Ebbene, tutto questo, lo troviamo riportato di peso nell'*Avvertenza,* premessa dal Torraca al suo Commento, nel 1905.

E passiamo ad altro. Nel 1899, Francesco D'Ovidio, occupandosi, nella *Rivista d' Italia*, dell' epistola a Cangrande, ne impugnava l' autenticità, " vagliando le tante argomentazioni venute in campo; radunando tutti i ragguagli e gl' indizii già da un pezzo allegati, e i recentemente scoperti; facendo uno stretto confronto grammaticale, lessicale e stilistico, con le opere latine sicuramente dantesche; analizzando passo per passo il pensiero e la forma dell' epistola, in riscontro ad un giusto concetto dell' ingegno, dell' animo e delle dottrine di Dante „ (2). Ecco, allora, il Torraca insorgere e, riprendendo una difesa, impostata già nove anni prima, discutere, l' uno dopo l' altro, i principali capi di accusa, su cui il D' Ovidio basava la sua feroce requisitoria contro l' epistola. Enfatica l' intitolazione? " L' enfasi della " intitolazione „ appare conveniente, se si considera il tono " enfatico„ di tutta l' Epistola „. Intitolazione lunga? " La " lunghezza „ era imposta dalle regole dell' arte. Dai trattati speciali, le regole erano passate al *Tresors* di Brunetto, dal quale Dante imparò,... erano passate all' uso anche delle persone, che scrivevano lettere in volgare, colte ed incolte „. Il latino dell' esordio dell' epistola diverso dal latino di Dante? " Il latino, che Dante seppe e, all' occasione, avrebbe potuto usare, non fu solo, piace credere, quello del *De Vulgari Eloquentia* e del *De Monarchia*, quello raccolto in men di centocinquanta pagine della stampa non troppo piccola nè troppo fitta dal Giuliani „. Mosaico di brandelli danteschi, cuciti insieme da industre falsificatore, il secondo paragrafo di essa? " Lavoro cosciente, invece, dello scrittore, nell' atto di richiamare, disporre, connettere concetti e imagini familiari: dello scrittore, che non solo sa di essersene valso altre volte, ma ha presenti alla memoria le fonti, alle quali li attinse „. Futili " l' enumerazione e la definizione delle sei cose, che importava " ricercare al principio di qualsiasi opera dottrinale? „ Necessaria, invece, perchè imposta, oltre che dal " Maestro di color che sanno „, da' precetti anche dell' oratoria di quei tempi. Divergenze tra il paragrafo

(1) F. Torraca: *Di un commento nuovo* cit., p. 4.

(2) F. D'Ovidio: *Studii sulla Divina Commedia*, Milano-Palermo, R. Sandron, 1901, p. 448.

settimo dell' epistola e il primo capitolo del secondo trattato del *Convito?* Tutt' altro, invero. E, tanto per finire, indegno del vecchio divino il linguaggio del penultimo paragrafo dell' epistola? Leggiamo: " Haec est sententia secundae partis prologi in generali: in speciali vero non exponam ad praesens. Urget enim me rei familiaris angustia, ut haec et alia utilia reipublicae derelinquere oporteat. Sed spero de magnificentia vestra, ut alias habeatur procedendi ad utilem expositionem facultas „. Perchè, dunque, indegno? " Della vita raminga, angustiata, tormentata di Dante dopo il 1302, dopo l' esilio, ci restano notizie scarsissime, incertissime; è più facile asserire che non provare: " il fiero uomo non avrebbe *mai* parlato così vilmente „. Che ne sappiamo noi? Mancano i documenti; mancano a noi, per nostra fortuna, i termini di confronto. Ugo Foscolo, il quale sperimentò le angustie del bisogno e l' amarezza dell' esilio, indovinò in queste parole " la ripugnanza e la speranza ad un tempo d'un uomo, che allude quasi per incidenza a ciò gli stava più a cuore; e che, nè per generosità di animo, nè per fortezza, nè per umano riparo, se non della morte, poteva disobbedire a' consigli della necessità irresistibile, tanto più „ — se fosse vero, nè falso è stato dimostrato — " che aveva d' intorno parecchi figliuoli „. Nel secolo, che ha proclamato il diritto al lavoro, giudicheremo *viltà* la domanda di lavoro o di compenso al lavoro? Il delicato accenno di Cacciaguida all' ospitalità di Bartolommeo della Scala,

> ch' avrà in te sì benigno riguardo
> che, del fare e del chieder, tra voi due,
> fia primo quel, che tra gli altri è più tardo,

non esclude che Dante qualche volta *chiedesse;* nè, per chiedere, è sempre necessaria la voce o lo scritto. La presenza in casa di estranei, lo scendere e il salire per le altrui scale, parlavano con muta eloquenza. Ma nell' ultimo trattato del *Convito,* se avesse avuto il tempo di comporlo, Dante avrebbe ragionato *perchè sì caro costa quello che si priega;* ma, nel primo, narrò d' essere andato per le parti quasi tutte d' Italia " peregrino, *quasi mendicando*, mostrando, contro a *sua* voglia, la piaga della fortuna „. Gli coceva l' avere a chiedere, eppure, vi fu costretto. È umano, ed è, ognun vede, anche dantesco „ (1). Quindi, il Torraca conchiude: " Col rispetto dovuto al Giudice, io, modesto avvocato dei poveri, penso che la causa dell' Epistola non sia ancora perduta. E ripeterò una domanda, che feci nove anni sono,

(1) F. Torraca: *Studi danteschi* cit., pp. 252-254.

perchè, finora, non ha avuto risposta: Chi, e per qual fine l'avrebbe composta.„? (1). Va da sè che la confutazione di tutti questi argomenti e di altri ancora, addotti dal D' Ovidio contro l'autenticità dell' epistola, è degna del Torraca nel senso più largo dell' espressione, e per quella dottrina, scelta e varia, che la pervade in ogni senso, e per quell' assennatezza e acutezza di procedimento logico, da cui è come dominata. Se l'offesa è desta, insomma, la parata è pronta: qualsiasi ipotesi avanzata, infatti, qualsiasi dubbio affacciato, contro detta autenticità, trova il fatto suo e, quindi, la relativa sua confutazione nello studio del Torraca. Quale il risultato? " Con tutto il cuore riconosco che una causa tanto disperata non poteva trovare un difensore più accorto ed erudito, nè un corpo pieno di piaghe più o meno mortali un medico più dotto e pietoso. Probabilmente egli avrà la soddisfazione di far per ora sospendere l'esecuzione del reo o di galvanizzare il cadavere. Molti lettori in un caso come questo rimangono storditi... E a tutti loro è una consolazione grandissima il poter dire che un valente critico m' ha dato una lunga risposta, la quale fa pensare, e rimette la cosa in forse „ (2): così scriveva il D' Ovidio, pubblicato appena lo studio del Torraca. E ciò non è poco, invero. L' avere, infatti, rinsaldato, e definitivamente, nell' animo di alcuni, che, da un certo tempo, titubavano, la fede in questa assai discussa autenticità, e l' avere, insieme, scosso il credo di chi recisamente la negava, dimostra, di per sè stesso, che l' autenticità dell' epistola, o, come direbbe il Vandelli, la possibile sua autenticità, si può e si deve considerare tuttavia come cosa irrefutabile e, quindi, ben salda: la qual cosa, invero, è argomento di onore tutt' altro che poco e lieve.

Il Torraca, insomma, portando le sue cupide vele nell'àmbito della critica dantesca, incominciava a guardare le cose veramente dall'alto e, perciò, a dominarle da gran signore: altra prova di questo suo pregio e valore, di questo suo dominio nella cerchia di tali studi, la troveremo nell'illustrazione del *Canto XXVI del Purgatorio* (1900). Nulla sfugge della varietà e della bellezza di questo canto al suo occhio esperto e indagatore; nulla. E che varietà, quindi, e ricchezza di trattazione! Dall'esame, altrettanto rapido quanto sintetico, del contenuto di esso all'esegesi mirabile e opportuna di alcune locuzioni; dall'accenno al viaggio di Dante a Bologna alla discolpa di atti inconfessabili in Guido Guinizelli e in Arnaldo Daniello; dall' illustrazione dell'arte del poeta, nel descrivere particolari comuni in modo non

(1) F. Torraca: *Studi danteschi* cit., p. 303.
(2) F. D' Ovidio: *Studii sulla Divina Commedia* cit., p. 474.

comune, alle novità frequenti e di difficile rilievo, nell'opera dantesca; dalla ricchezza e varietà della rappresentazione al continuo trasformarsi e rinnovarsi di quest'arte divina; dal rilievo degli animali, dotati, quasi, d'intelligenza umana, alle rispondenze logiche e a' riscontri di personaggi e di episodi; dalle rispondenze metriche formali al valore effettivo delle lodi a Guido Guinizelli; dall'interpetrazione de' *limiti* nel pensiero di Guido e di Dante al pregio incondizionato del provenzale in quei tempi; dalle notizie biografiche su Gerardo di Bornelh a una tenzone fra Gerardo e Rambaldo d'Orange; e da' particolari, infine, su Arnaldo Daniello a' rimasugli, in Dante, di vecchi rancori per Guittone: è, tutto, un mirabile insieme di cose, variamente e riccamente rilevate e prospettate. E che assennatezza di considerazioni! Dante, si legge a un certo punto, " non conosce le leggi del " risparmio dell'energia mentale „ e dell' " economia della sensibilità „ — saranno formulate cinque secoli più tardi — ma, nella sublime spontaneità del genio, le intuisce, le sente, le osserva: perciò questo canto, che chiamerei di sosta e di riposo, tra il Purgatorio e il Paradiso terrestre, tra un'esposizione dottrinale severa e la narrazione d'una prova dolorosa, interpone serene e care memorie di studi, impressioni, criteri, giudizi di poesia e di arte „ (1). E che squisitezza di gusto nel rilevare e nell'illustrare il pregio del verso dantesco! " Il verso — oh le meraviglie del verso di Dante, trasmutabile per tutte guise! — il verso, snello e rapido, seconda la letizia e la prontezza degli spiriti, che, incontrandosi, si baciano e passan oltre senza fermarsi:

baciarsi una con una,
senza ristar, conténte a breve festa;

si rallenta allo sforzo del grido alto e lungo:

sopraggridar ciascuna s'affatica;

s'innalza vigoroso e sonante nell'affermazione, solenne nella lode, a dire dello stupore,

lo qual, negli alti cor, tosto s'attuta;

si abbassa, arrochisce nella mesta considerazione degli effetti della colpa:

ed aiutan l'arsura vergognando;

(1). F. Torraca: *Nuovi studi danteschi*, Napoli, Federico e Ardia, 1921, pp. 435-436.

rifiuta e scusa con garbo, e quasi aggiunge alle parole la vista d'un moto della persona:

> tempo non è da dire, e non saprei.

Ilare, ride e canta al ricordo di letture gradite ed ammirate:

> rime d'amore usar dolci e leggiadre;

grave, assicura l'adempimento della promessa:

> con l'affermar, che fa credere altrui;

carezzevole nell' invitar cortese:

> al suo nome il mio desire
> apparecchiava grazïoso loco;

par che rifletta ad un tempo il fatto veduto e l' impressione di chi lo vede, quando sparisce Guido veloce

> come, per l'acqua, pesce andando al fondo,

e quando, più rapido, si parte Arnaldo:

> poi s'ascose nel foco, che gli affina „ (1).

E che novità di osservazioni e originalità di pensiero! " Dante ci aveva fatto assistere all' incontro, al primo affettuoso colloquio di due poeti dell'antichità; uno dei quali si professò debitore all'altro della fede, che lo salvò, dell'arte, che gli meritò il nome, " che più dura e più onora „:

> per te poeta fui, per te cristiano.

Ora, ci fa assistere all' incontro e al colloquio di due poeti moderni. Credo che non sia un mero caso; credo che egli ebbe chiaro e deliberato il proponimento di ripetere, con gli adattamenti opportuni, la scena, a lode e conforto dell'arte nuova, ancora tanto giovane. Ma Stazio, nell' impeto della commozione, può chinarsi ad abbracciare i piedi di Virgilio, dimenticando che tutti e due sono ombre vane,

> trattando l'ombre come cosa salda;

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 451-453.

non può Dante dimenticare di aver con sè le sue membra, e deve frenarsi, deve tenersi contento al guardare, per timore del fuoco:

> nè, per lo fuoco, in là, più m'appressai.

La commozione di Stazio, che è morto, dura poco; la commozione di Dante, che è vivo, e serba ancora tutta la vivacità e freschezza dei sentimenti, dura molto di più:

> E, senza udire e dir, pensoso andai,
> lunga fïata rimirando lui.

..... Stazio morto non può rimeritare i benefizi ricevuti da Virgilio, se non tributandogli lode e riconoscenza; ma Dante vive; ma Dante tornerà in terra; e Dante

> tutto *si offerse* pronto al suo servigio,
> con l'affermar, che fa credere altrui.

Virgilio sapeva già l'affezione di Stazio per lui " dall'ora che... discese nel Limbo dell' Inferno Giovenale „ ; da quell'ora, la sua benevolenza per Stazio "fu quale più strinse al cuor di non vista persona„; e può attestarla serenamente, placidamente. Guido non sapeva dell' affetto e dell'ammirazione di Dante; perciò, all'udire, al vedere che quello sconosciuto lo ha tanto " caro „, si sente prender tutto da gratitudine, gratitudine viva così da superare la meraviglia e il compiacimento; .....Virgilio era da molti secoli avvezzo allo splendore della gloria; Guido era morto da non molti anni, *non vecchio*, forse senz'aver mai sperato che la fama delle sue molte rime gli sopravvivesse; morto, mentre Guittone d'Arezzo, pur essendosi dato alla poesia morale e politica, teneva ancora il campo „ (1). E che calore, insieme, e colorito di sentimento e di espressione! Leggiamo:

> " Cosí fêr molti antichi di Guittone,
> di grido in grido, pur lui dando pregio,
> fin che l'ha vinto il ver, con più persone.

Io, qui, sento ribollire i rimasugli di vecchi rancori. Solo Guittone pregiavano! Ignoranti, credevano alla fama; ciechi, non vedevano ch'era nato chi l'avrebbe " tolto di nido „ ; " pecore e non uomini „...

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 453-456.

Buon frate Guittone! Nella città, di cui deplorò le sventure, in questa Firenze, dove lasciò un insigne monumento di pietà e di affetto, il monastero degli Angeli, sia lecito a noi, lontani e sereni, rendergli un po' di giustizia. Il Guinizelli e Dante non videro — non potevano vedere — che, se l'arte loro si levò, bella e vigorosa, ad altezze mai prima pensate, non piccola parte del merito spetta a Guittone. — E non solo perchè, fecondissimo, avesse trattato tutte o quasi tutte le forme della lirica neo-latina; non solo perchè, primo tra gl' Italiani, avesse dato l'impronta propria, rozza, ma profonda, a quelle forme; non solo perchè avesse, fuori della materia amorosa, primo tra gli Italiani, piegato la canzone a diventar consigliera di buon costume, ammonitrice di savia politica, banditrice di pace in mezzo alle incessanti lotte di fazioni e guerre di città sorelle; ma perchè, nei comuni tutti intenti alle industrie, ai commerci, ai guadagni, agli acquisti di terre e di potere; in mezzo ai mercanti, ai politicanti, agli usurai, ai Lapi e alle Cianghelle, cominciò egli a mostrare un non volgare ideale di arte, ed a procurargli l' ambiente propizio. Guittone fu un agitatore di mente gagliardo. Alla sua voce, al suo esempio, sorsero gruppi numerosi e fidi di ammiratori e di imitatori, a Pistoia, a Pisa, a Lucca, a Firenze, a Bologna: lo stesso Guinizelli, un tempo, lo tenne in conto di " padre „ suo e di " maestro „. Questa è la maggior gloria di Guittone nella storia letteraria. La storia civile non può dimenticare di lui la nobiltà degl' intendimenti, la sincerità dei sentimenti. Le quali, a volte, ammolliscono, riscaldano, illuminano le rozzezze e le asprezze della sua maniera; gli strappano accenti, che prenunziano le magnanime ire e le tragiche tristezze di Dante „ (1). Acuta, poi, la conclusione: " Più e meglio si studia Dante, soprattutto avendo cura di non sostituire i criteri ed il gusto nostro ai suoi, più e meglio si vede che il poeta sommo, l' artista squisitissimo, fu critico e giudice severo, sì, ma acutissimo e imparziale. E non tacerò che la teoria dello stile poetico accennata nel *Convito*, svolta nella *Volgare Eloquenza*, e che è la base de' giudizi esposti con tanta sicurezza, vivacità e forza in questo canto; la teoria, che, cinque secoli prima del Buffon e del Voltaire, tiene di conto l'*homme* e *la chose*, l' ispirazione e l' argomento, l' ingegno e lo studio dei modelli migliori, le " sentenze „ e la scelta conveniente delle costruzioni, dei vocaboli, del metro, delle rime; mi pare che giganteggi, su la misera, infantile, meccanica precettistica dei suoi contemporanei, mirabilmente alta, armonica, organica e comprensiva „ (2). Se a tutto

---

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 470-472.
(2) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., p. 478.

ciò faremo seguire quella sintesi vigorosa, che è *Il Regno di Sicilia nelle opere di Dante* (1900), sintesi, in cui, attraverso il sussidio della storia e i risultamenti della critica, l'autore chiarisce e medita, raccogliendo e rilevando, quanto l'Alighieri seppe e cantò dell' antico Regno, e in cui, ora leggiadramente disegnando ed ora icasticamente scolpendo, ci presenta, quali apparvero alla fantasia accesa e ispirata del poeta, le figure più grandi di esso, da Roberto Guiscardo a Costanza d'Altavilla, da Federico II a Manfredi, da Carlo d'Angiò a Pier della Vigna, da Carlo Martello ad Arrigo VI, da Federico d'Aragona a Giacomo; se vi faremo seguire tutto ciò, avremo, allora, un quadro, veramente pieno e completo, dell' attività del Torraca, in questo secondo periodo, nel campo della critica dantesca. E qualche altra cosa, invero, dovremmo aggiungervi: quell' onda, per esempio, di commozione, da cui spesso è come pervasa detta critica, e lo stampo dantesco della sua prosa; e aggiungervi, inoltre, pur tacendo degli spunti estetici, di cui il Torraca suole infiorare la sua opera, quella nota fresca di *verve*, da cui sono come dominati alcuni, anche, dei saggi suoi danteschi più ponderosi. Sicuro: una nota fresca di *verve*, che, qualche volta, pare voglia rasentare l' ironia. Qualche prova? Si legga: " Da parecchi anni ci eravamo acquetati nella persuasione dell'autenticità dell'Epistola di Dante a Cane della Scala. Nessuno rammentava più le vivaci polemiche della prima metà del secolo; all'autenticità credevano il Gaspary, il Bartoli, il D'Ovidio; credevano — e credono tuttora — il Carducci e il Moore. Stonava, al solito, nel generale consenso, " un notissimo dantista „ d'oltre monti; ma chi gli dava retta? Egli aveva dimenticato, non noi, la famosa domanda: — "Chi dubita ancora in Italia? „ e la risposta famosa altrettanto: — " Nessuno, *tranne qualche ingegno bizzarro e stravagante* „. Chi gli badava? Tanto, si sa, il vezzo è quello del ragazzo di Orazio:

Diruit, aedificat, mutat quadrata rotundis.

Tra due anni, tra un anno, tra sei mesi, si può scommettere, gli tornerà la fede, e leverà di nuovo alta la voce a interrogare: "Chi dubita ancora? „ Ma ecco il D'Ovidio, mente acuta, dottrina soda, gusto fine, scendere in campo armato di armi terribili fra tutte, le armi della derisione e del disprezzo. — O credenzoni, e non vedete che cosa è codesta epistola canina? Scritta da cane, gonfia, stiracchiata, goffa, ingarbugliata, contiene, con errori madornali, orrori e sconvenienze, una dedicaccia sesquipedale, una sdottorata sul soggetto, la forma e gli altri capi di roba, una parodia; è un uggioso ingombro, dove

spunta di frequente l'orecchia dell'asino, opera d'un falsario, anzi d'un arfasatto. Buttiamola in un canto, e non ne parliamo più. Questi non sono davvero complimenti per i partigiani dell'autenticità. Più d'uno si sarà maravigliato e doluto in cuor suo di non essersi a tempo accorto dell'antico errore, di non essere uscito prima " dalla servitù di credere nell'Epistola „. A nessuno piace farsi dare la baia, esser mostrato a dito, e sentir dire:—Lo vedi tu quel balordo? Ha preso una sconcia falsificazione per opera genuina di Dante Alighieri. Ne uccide più la lingua che la spada. Se oggi si facesse un censimento di dantisti, quanti non si dichiarerebbero convertiti dalla vigilia? Mi dispiacerebbe che il D'Ovidio — me lo consenta l'illustre carissimo amico — senza volere, facesse dare alla critica dantesca un passo indietro verso quel tempo non troppo lontano, in cui — non ancora venuti in moda i superuomini — Dante era, a dir poco, un semidio. Sul piedistallo della sua statua avevano scolpito il suo motto: *Non mi tange*, e nulla di questo basso mondo doveva tangerlo. Come si rizzarono i capelli su le teste degli adoratori, quando corse la penisola e le isole la dolorosa nuova che il poeta divino contrasse debiti e, forse, non li pagò, come qualunque altro de' nati dentro della cerchia antica! Che brividi su per le reni, quando un curiosaccio d'erudito divulgò che il primo uomo di Stato di Firenze, quegli, che a tutto pensava e a tutto provvedeva, quegli, che, in un giorno tristissimo per la patria, ebbe a chiedersi affannosamente: — " Se io vo, chi rimane? Se io rimango, chi va? „, ebbene, proprio lui, discese all'uffizio di soprastante ai lavori — " addirizzare, ampliare, affossare, innalzare, inghiaiare, interrare, lastricare, rifare, accomodare, fortificare e migliorare „ — insomma, per dirla alla moderna, al risanamento di via San Procolo. *Les Dieux s'en vont.* E gli scritti? L'apologo *Quando il consiglio* non portava impronta dantesca, il sonetto *Bicci Novel* non era di conio dantesco, quello *Nulla mi parrà* non sentiva di dantesco, quello *Messer Brunetto* non era degno di Dante. L'esperienza del passato, anche prossimo, non insegna niente: quando mai la storia, la maestra della vita, ha impedito di commettere sciocchezze e ribalderie? Ieri si vituperava, perchè priva di marchio dantesco, la *Quaestio de Aqua et Terra*; oggi, uno dei più poderosi e profondi conoscitori di Dante, Edoardo Moore, sostiene che di Dante è ben degna. Oggi il D'Ovidio condanna l'Epistola a Cane, perchè non vi ritrova lo spirito, il pensiero, l'animo, il latino stesso di Dante. La sentenza severissima passerà in giudicato? Domani un difensore più di me valente otterrà che sia riveduta; intanto io, sostenitore antico e convinto dell'autenticità, come so e posso, interpongo appello„ (1). Non mi si griderà la croce ad-

(1) F. Torraca: *Studi danteschi* cit., pp. 249-252.

dosso, dopo tutto, se io mi permetterò di affermare che la critica, in mano al Torraca, si trasforma spesso in arte; oh che, forse, il De Sanctis e il Carducci disdegnerebbero di annoverare, tra le loro, una pagina come quella da me riportata? Nè, spero, mi si darà torto, se concludo, affermando, ancora una volta, che l'attività letteraria del Torraca si polarizza, durante questo secondo periodo, decisamente e irresistibilmente, fra due limiti: fra lo studio, cioè, della letteratura romanza e delle origini, da una parte, e quello della letteratura dantesca, dall'altra.

*
* *

A tale polarizzazione, decisa e irresistibile, seguìta, a breve scadenza, dall'affermazione e specializzazione della stessa, nell'àmbito, sempre, di detti limiti, succede, e sempre nella cerchia di tali confini, la maturità ricca e feconda del terzo periodo: la quale cosa, però, non impedisce al Torraca di rivolgere, anche ora, il suo pensiero a bene altri argomenti e di comporre, quindi, studi, che io, alla stregua degli altri, continuerò a denotare col titolo di *estravaganti*. Tralascio, e di proposito, pubblicazioni d' importanza, più che altro, relativa: quelle, per esempio, intitolate *La giovinezza di G. Chaucer* (1903), *Primi scritti di G. Chaucer* (1903), *Un passo oscuro di G. Chaucer* (1903), *Alfredo De Vigny e la solitudine morale* (1906) e *Parole dette nel Teatro Comunale di Portici, in occasione della riapertura della Scuola Tecnica " Macedonio Melloni "* (1907). Tralascio e le recensioni su *La Badia di Monticchio* di G. Fortunato (1905) e su *La foi religieuse en Italie au quatorzième siècle del Dejob* (1908), e le commemorazioni di Carmine Antonio Mancini (1905), di Giuseppe De Blasiis (1914), di Alessandro D'Ancona (1914), di Pasquale Villari (1917) e di Giacinto Romano (1921). Tralascio le parole, dette *Per una lapide che ricorda la dimora di Wolfango Goethe in Napoli* (1903): parole, in cui si ricordano e si analizzano i debiti e i crediti spirituali del Goethe ne' rapporti dell'Italia; se ne descrive la vita in Napoli; si rilevano i tre concetti direttivi, intorno a' quali si svolge, ordinata e maestosa, la vita e l'opera di Wolfango, e che egli riesce a piantare saldamente, quasi cardini o fulcri, sin dalla prima sua giovinezza; e si trovano, infine, tocchi mirabilmente commossi, espressivi e sintetici come questi: " Aveva trentasette anni, ed era bello di maschia bellezza. .....La sua fama già oltrepassava i confini della patria. Le fanciulle cantavano le sue canzoni; i giovani, dopo aver pianto su le sue pagine, lo ringraziavano di aver fatto versare quelle lagrime; i vecchi si partivano di lontano per provare la voluttà di vedere il grand'uomo. Come Prometeo alle statue di pietra, egli infondeva la

vita ai fantasmi, e un meraviglioso corteggio di creature poetiche gli cresceva intorno. Da tredici anni Goetz di Berlichingen, il cavaliere generoso nella fortuna, costante nella sventura, insegnava con l'esempio l'odio alla prepotenza, il desiderio di giuste leggi; da dodici, Werther, colto con finissima analisi il segreto delle anime giovanili smarrite nel vuoto fantasticare, lo aveva svelato con efficacia impareggiabile. Ben presto Egmont, ringiovanito, avrebbe offerto il capo alla scure per salvare ciò che più si ama, e Clara, la debole fanciulla, impavidamente sacrificato giovinezza e vita all' immenso amor suo. E già, evocata dalle luminose regioni dell'arte antica, si avanzava la bella greca, la purissima Ifigenia; già, sopra gli splendori del Rinascimento italiano, cominciava a gettar ombra la mesta figura di Torquato Tasso; già, dalle oscurità del Medio Evo tedesco, s' affacciava pensoso Faust; già, sul tessuto tenue de' ricordi dell' adolescenza, si disegnava il profilo soave di Margherita. Pure, Wolfango Goethe non era felice. Un fiero male, ignoto a tutti, lo travagliava; una brama ardente, angosciosa — la brama di venire in Italia... Non forse, un' altra volta, il *Povero Enrico*, tormentato e avvilito dalla lebbra, scende a chieder guarigione alla scienza di Salerno? Non forse, un'altra volta, la speranza del perdono manda a Roma il gentil poeta Tannhäuser, slacciatosi dall'amplesso della Venere nordica? „ (1). Taccio e del *Walter Scott alla Badia di Cava* (1906), in cui si ricostruisce, diligentemente, un episodio della vita del grande romanziere, con le relative sue vicissitudini, e del *Giusti e Béranger* (1909), nel quale, al contrario del Rigutini, che nega ogni sorta di derivazione della nostra *Chiocciola* dagli *Escargots* francesi, e del Biagi, che afferma e ammette, il Torraca osserva: “ A me lo scherzo italiano pare una risposta, una confutazione indiretta della *chanson* francese: questa biasima e vitupera, quello approva e loda „. Va da sè che il Torraca, osservando, analizza e dimostra. Il Béranger, scrive egli, infatti, rappresenta il borghese “pieno di sè, tronfio, insolente, egoista, sfruttatore, senza gusti delicati, ma non senza ambizioni; il Giusti non il solo borghese, ma e il borghese e il nobile e il popolano modesto, pacifico, di gusti semplici, che non vede, nè vuol vedere di là dal suo campanile, tutto intento a schivare noie e fastidi e rischi. Il Béranger mira a fare una caricatura, ma non vi riesce interamente, perchè è troppo irritato... Il Giusti non solo è sereno, ma ammira: vuol proporre un esempio da imitare, ritrarre un bel modello; ma riesce, o m'inganno, senza volerlo, ad effetto ben diverso, perchè quel tapparsi in casa, quel *rodere tranquillamente l'erba del suo paese*,

(1) Napoli, L. Pierro, 1903, pp. 3-4.

quel *tirar le corna a sè e friggere e tacere*, quel non provare nessuna tentazione di cibi estranei — insomma quella pusillanimità, quel vivere senza infamia e senza lode, diciamo la verità, non si possono, almeno al tempo nostro, prendere sul serio. E l' impressione comica è così viva, che, pur dopo aver riletto e meditato l'ultima strofetta, stentiamo a persuaderci che essa contenga davvero ammonimenti per chi non se ne sta e non si comporta come la chiocciola „ (1). Sempre in cerca del *nuovo* il Torraca! E taccio di tante altre pubblicazioni ed anche di quell'*A proposito di Nicola Sole* (1903), in cui, tra il rilievo de' pregi di una pubblicazione di G. Mondaini su *I moti politici del '48 e la setta dell' "Unità Italiana „ in Basilicata* e quello de' difetti di un lavoro di G. Mari su *Nicola Sole e la Basilicata dei suoi tempi,* non manca qualche nota autobiografica: nota, che ce ne ricorda, poi, un' altra, diversamente ricca, però, e, insieme, colorita e commossa. Ci ricorda, insomma, quella lettera, con cui il Torraca dedicava a Matteo Miraglia, professore di pedagogia all' Università di Torino, alcune *Parole pronunziate in varie occasioni* (1901): a Cesena, cioè, nel dicembre del 1889, per l' inaugurazione delle conferenze sull' educazione infantile; a Sant' Arcangelo di Romagna, nel giugno del 1890, per l'inaugurazione, nel giorno dello Statuto, dell'edifizio scolastico e per la premiazione di alcuni alunni; a Ripatransone, nell'agosto del 1898, per una visita improvvisa alla scuola di lavoro manuale; a Torino, nel settembre dello stesso anno, per l' inaugurazione del Congresso pedagogico nazionale; a Torino, e sempre nel settembre, per la chiusura dello stesso; a Roma, nella *Scuola Pestalozzi*, il febbraio del 1899, a proposito delle dimissioni di Gaspare Finali da presidente del Comitato degli alunni poveri di detta scuola; a Roma, nel Campidoglio, il gennaio del 1900, e alla presenza delle LL. Maestà il Re Umberto e la Regina Margherita, per la premiazione de' vincitori nella gara tra i licenziati delle scuole secondarie e normali; a Palermo, nel maggio del 1900, per l' inaugurazione del monumento a Dante nel *Liceo Vittorio Emanuele;* a Vicenza, nel novembre del 1900, per l' inaugurazione del XIII Consiglio della Federazione Ginnastica Italiana, e ad Albano Laziale, nel gennaio del 1901, per l' inaugurazione del R. Ginnasio. " Rileggendo testè, sulle bozze, — così scriveva il Torraca al Miraglia — le paginette, che, grande onore per me, avete voluto offrire ai lettori della *Scuola Nazionale*, mi domandavo se fosse o no un caso, che io, nato a Pietrapertosa, in Basilicata, da Roma, in un uffizio, che dicevano altissimo – infatti, vi si arrivava per centotrenta gradini, al quarto

(1) *L' Illustrazione Italiana*, Anno XXXVI, N. 32, Milano, 8 Agosto 1909, p. 140.

piano — le avessi mandate a voi, nato ad Accettura, in Basilicata, a Torino,... perchè le raccoglieste in un volume. Accettura, dove voi nasceste — non voglio sapere quando — è vicina a Pietrapertosa, dove io nacqui; pure, io non vi fui mai, nè credo voi siate mai salito alle ardue rupi del mio paesello orridamente pittoresche. Dovevano passare parecchie diecine di anni prima che ci fossimo conosciuti noi due, e ci conoscemmo a molte centinaia di chilometri dai luoghi, dove eravamo nati, e che sono tanto vicini tra loro! No, non è un caso. Ricordate la bella similitudine del Manzoni: siamo come foglie di alberi diversi, che un gran vento agita, spinge qua e là, e, infine, riunisce. Noi, se, per nostra e comune sventura, fosse durato ciò che era prima del 16 agosto 1860, forse in vita nostra non ci saremmo nemmeno veduti. Questo pensavo, e ricordavo una delle scene tragiche, alle quali nella mia fanciullezza assistetti. Era, credo, del 1861; non so se prima o dopo che Borjes e Crocco tentarono di prendere Pietrapertosa, come avevano preso Trivigno, Castelmezzano e presero, poco dopo, la vostra Accettura. Un giorno capitarono al mio paesello due giovanotti, quasi due adolescenti. Bei giovanotti! Ma furono tenuti manutengoli, arrestati, ammanettati. Come? Perchè? Potrà forse raccontarlo chi scriverà la storia del brigantaggio di Basilicata. Il " Consiglio di guerra " si radunò: Pasqualino, Ciccio Saverio, don Giuseppe e qualche altro li condannarono alla fucilazione. Che orrore! Che orrore! Sento ancora i pianti di mia madre, sento ancora le strida delle mie sorelle! Mio padre, che non era un *liberale* del giorno dopo, e che a me e ad altri della mia età insegnava allora, negli ozi forzati, i rudimenti del latino; mio padre, che fracassò il braccio del brigante Armazelle con un colpo del suo bel fucile lungo damaschinato; chiuse la finestra della scuola, ordinò si chiudessero tutte le finestre della casa, di quella povera casa [nostra] sorta alla meglio sulle rovine del " palazzo ", che i briganti avevano bruciato nel 1806; chiamò i suoi figliuoli maggiori, due dei quali erano stati con Garibaldi al Volturno, e raccomandò loro, poichè non potevano fare a meno di andare, che non tirassero su quei disgraziati. I quali, non so come, io vidi, ed or rivedo nella immaginazione, fiorenti di giovinezza, con le mani legate dietro il dorso, in mezzo a due file della Guardia Nazionale, che li conduceva dietro il convento, nel piano di Sant'Angelo. E le campane suonavano a morto, e, sul tamburo scordato, Pizzomuzzo batteva la marcia funebre. Da quel giorno, nel piano di S. Angelo, due croci rozzamente incise sopra un masso indicarono il luogo, dove furono fucilati gli Accetturesi. Quante volte io vi passai davanti, tante li ricordai rabbrividendo, e dubitai forte della giustizia del Consiglio di guerra. E Accettura mi tolse la mia Beatrice. Ella era una fanciulla prosperosa e *iam matura viro;* io

quasi ancora un ragazzo, pallido e scriatello, cresciuto nella tristezza, nel lutto, che invase la mia casa, quando mio padre morì. Non uscivo quasi mai. Mi arrampicavo agli scaffali; tiravo giù, a grande stento, i grossi volumi del Sigonio, e vi leggevo l'avventura di Adelaide, regina d'Italia. Più spesso e più volentieri sedevo sulla *loggia* a leggere e rileggere romanzi di Walter Scott. E da quella loggia la vedevo in un giardinetto, e, ora immaginavo di essere io Waverley e lei Flora, ora tenevo per certo che Rebecca non fosse di lei più bella, nè io men prode di Wilfrid di Ivanhoe. Eravamo nati nello stesso mese; avevamo superato tutti e due quella terribile scarlatina, che uccise tanti fanciulli della nostra età; bambini, avevamo giocato insieme. Alcuni anni dopo, la sposò un vostro concittadino. Come mi si ridestano queste memorie? Ecco. Il mio primo " discorso " fu pronunziato nella chiesa del mio paesello. Ora che ci ripenso, non trovo parole per giudicare come meritava di essere giudicata la mia sfacciataggine! Era morto l'arciprete. Si chiamava Buggi; portava, nei giorni solenni, nelle processioni di S. Cataldo e di S. Giacomo, una mozzetta di velluto violaceo, che accresceva dignità alla sua persona non alta. Non era tenuto per una testa forte, ma tutti lo stimavano e l'amavano. Raccogliemmo, Saverio e io, gli scolari più grandicelli, e li conducemmo alla chiesa. Io dovevo recitare l'elogio funebre. Non ricordo una parola di quello, che lessi; ma rivedo la chiesa grande, bianca, nuda, quella chiesa, che egli avrebbe voluto rifare bella, e perciò ogni domenica ci menava, piccoli e grandi, a raccoglier sassi e portarli alla fornace. Mi maravigliò il piccolo numero di persone presenti, quasi tutte del popolo. Non riflettevo che era una fredda mattina d'inverno e fuori la neve era alta. Chi mi ascoltò? Forse nessuno, forse la " maestrina ". Quando uscimmo all'aria aperta, la neve scintillava ai raggi del sole, e l'accompagnamento al povero morto si mutò per noi in una bella passeggiata. Fuori del Camposanto, due rozze croci di legno segnavano le fosse degli Accetturesi. Chi sa se si ricorda ancora di quella passeggiata mattutina, in mezzo alla neve alta, sotto il cielo azzurro, la gentile maestra, che sola mi fu cortese di una stretta di mano? Non ebbi, per molti anni, notizie di lei, che prima adoperò i cartelloni, la lavagna e i gessetti per l'istruzione delle fanciulle di Pietrapertosa. Quando F. Martini mi nominò capo di divisione per le Scuole normali, ricevetti da Dronero una lettera firmata " Margherita Rossi ". Era la " maestrina ", e mi domandava se il nuovo capo di divisione fosse quel tale, che ella aveva conosciuto giovinetto, tanti anni prima, in Basilicata. Risposi: " Proprio quello ". Lo dissi una volta all'On. Galimberti: a Pietrapertosa, la cultura femminile venne da Cuneo. Le mie coetanee non sapevano leggere nè il libro della messa, nè le dichiarazioni degli

innamorati. Come mai ella e sua madre — una simpatica vecchietta— fossero state sbalestrate da Cuneo sino a Pietrapertosa, non sono mai riuscito ad indovinare. Vive ancora? Se vive — e viva sana e felice! — non le rincresca di veder qui stampato il suo nome. Con così precoci auspicî, nella mia giovanile vanità avrei potuto, forse, prevedere che un giorno sarei divenuto oratore fecondo, se non eloquente; sarei stato ascoltato di buon grado, se non calorosamente applaudito. Niente di tutto questo. Non divenni facile parlatore, come non divenni bozzettista o novelliere, nonostante un gigantesco romanzo storico, *Adelaide a Canossa*, che fu cura assidua del mio quindicesimo anno. E pensare che in quella risma di carta, in cui stemperai il racconto succinto del Sigonio, c'era un po' di tutto! Un lago, un' isola, una torre, un sotterraneo, una barca, un castello, due reggie, frati, pescatori, giullari, soldati, cavalieri, conti, vescovi, marchesi, due o tre re, due regine, burrasche, chiari di luna, fughe, inseguimenti — come nel sogno di don Abbondio — assedi, agguati, scaramucce, battaglie in campo aperto, giostre e tornei, la caduta d'un regno, la risurrezione dell' impero... Per molti anni, ogni giorno, parecchie ore al giorno, parlai dalla cattedra; ma — voi lo sapete — altro è parlare a giovinetti, a discepoli, di argomenti noti e ristudiati per l' occasione, metodicamente, serenamente; altro è parlare fuori della scuola, in forma svelta e rapida, non scolastica, non pedantesca, ad un pubblico intelligente e colto. Già, anche quando insegnavo, al ricominciare dei corsi, specialmente in una classe nuova, provavo un po' di trepidazione il primo giorno. Ma il pubblico m' inspirava come un senso di sgomento, del quale non so del tutto liberarmi nemmeno ora, dopo tante prove, dopo aver avuto l'onore di rivolgere la parola a uditorî numerosissimi e coltissimi. Non l'avreste supposto, voi, che mi sentiste, nel Congresso di Torino, discorrere all' improvviso, e non brevemente, più volte; non vi sareste, allora, immaginato, che ogni volta avevo fatto uno sforzo per persuadere me stesso che non avrei esposto troppo male cose, che era utile divulgare, nè mi sarei impappinato, nè mi sarebbe mancata la voce nel bel mezzo del ragionamento. A Cesena, per esempio, undici anni or sono, avrei potuto *dire* quello, che avevo con molta attenzione pensato, che sapevo a mente per filo e per segno: non ci fu verso, dovetti prima scrivere, e poi leggere. Quasi invidiai il nostro Cavazzuti. Con quanta franchezza *diceva*, lui! Con quale padronanza di sè! A Sant'Arcangelo non potetti fare a meno d' improvvisare; ma, quando mi levai dal seggiolone, la voce mi tremava, e non la sola voce. — “ Un vero successo! „ mi disse, dopo tutto, contento, il buon Zoli, il mio amanuense, che non si aspettava quella “ sorpresa „. Non è molto, Tullio Galliani, il maestro di quinta, mi assicurava che a Sant' Arcangelo si ricordano ancora

di quel “ discorso „... di cinquanta righe. Brava gente! Veramente io devo molto alla mia dimora di circa venti mesi in Romagna. Feci il noviziato nell'Amministrazione — non senza onore, devo credere, se, in capo a venti mesi, Paolo Boselli mi volle a Roma, nel Ministero —; acquistai la *pratica* degli affari; studiai l'organesimo e i bisogni della scuola elementare; conobbi nobili e forti caratteri; strinsi amicizie, che durano e dureranno; nelle ore, che l'uffizio mi lasciava libere, iniziai le ricerche intorno ai Romagnoli nominati nella *Divina Commedia;* infine, cominciai a diffidar meno di me stesso, a vincere la mia ritrosia, e m'abituai a parlare al pubblico. A Misano, dove andai per consegnare la medaglia d'argento alla maestra — dolce a ricordare, mi accompagnarono Onorio Bersotti, Pio Squadrani e Pietro Marinelli, carissimi amici — parlai nella chiesa, dall' altare maggiore, e mi pareva d'essere Roberto da Lecce. “ Questione di nervi „, mi osserverete, sorridendo del vostro sorriso arguto, pieno di sottintesi. Non nego; ma anche conseguenza degli anni, ne' quali si plasma il carattere, i quali io vissi nella solitudine e nel silenzio, senza compagni di studio e senza maestri. Così mi spiego i difetti, che sono parecchi, e i pregi, se qualche pregio c'è, di queste “ parole „. Può essere un pregio la brevità; ma rasenta, a volte, la secchezza, e svapora nell'indeterminatezza: concetti piuttosto accennati che svolti, povertà d'idee intermedie, mancanza di sfumature. Ad Albano condensai la materia di un libro in pochi periodi. L'efficacia, quando c'è, è un pregio; ma non sarebbe maggiore, se si giovasse di taluna di quelle imagini, che, dando rilievo alle idee, le fissano nella mente dell'uditore? Nella scuola del De Sanctis imparai a preferire la proprietà all'eleganza, la schiettezza agli ornamenti, e mi avvezzai a non costringere tre vocaboli a stare insieme quando bastano due; però qui dentro, a mente fredda, più del desiderio di *dir bene,* ritrovo il desiderio di *finir presto.* Perchè, dunque, raccogliere? Perchè ristampare?... A questa domanda, la risposta la dovete dar voi, caro Miraglia „ (1). Palpita, in questa lettera, quella nota di commossa intimità, che riesce, al solito, così gradita, e che deve pur considerarsi quale una condizione *sine qua non,* perchè tali scritti possano suscitare interesse e siano, insieme, degni di onore e di pregio: è così dolce, invero, per noi il poter cogliere un artista, un letterato, un erudito, il cui cuore si mostra, o, per lo meno, si crede tetragono a certe esigenze dello spirito, il poterlo, dunque, cogliere in intimo e diretto rapporto co' bisogni di quella imperiosa umanità, che modera e distingue il ritmo della vita, e regge e governa le sorti degli uomini.

---

(1) F. Torraca: *Parole pronunziate in varie occasioni* cit., p. 3 e sgg.

Quando, nel 1907, si spense, nella turrita Bologna, il forte e glorioso Poeta maremmano, il Torraca, allora, per invito della *Dante Alighieri*, lo commemorò degnamente a Napoli e a Barletta: di qui, il suo *Giosue Carducci* (1907), contenente, oltre che detta commemorazione e l'articolo del 1883, che noi già conosciamo, col titolo *Il Carducci e il De Sanctis*, una conferenza, anche, introduttiva alla lettura dell'ode *Alle fonti del Clitumno*, tenuta a Salerno e a Trani, nel 1905, una lezione del marzo 1907, intorno a *Garibaldi e Dante* nella poesia carducciana, e una seconda commemorazione, fatta, nello stesso anno, a Napoli, e col titolo *Conservazione e Innovazione nell' opera di Giosue Carducci*. Un complesso, in una parola, d'idee e di fatti, che noi possiamo ben considerare come una delle cose più notevoli, che si siano pubblicate, spentosi appena il poeta; una sintesi, in cui non sappiamo se ammirar di più l'esattezza degli apprezzamenti e l'opportunità degli accostamenti e de' raffronti tra alcune prose e certi versi, nel primo studio; o l'acutezza del rilievo, nella *Conservazione e Innovazione*, e, quindi, l'esame di quello spirito animatore, da cui era come dominata l'opera del Carducci, nei rapporti della scuola, della storia letteraria, della critica e dell'arte; o il garbo e la novità della dottrina, da cui è come pervaso quel commento storico-estetico, nel quale si studiano, con ricchezza di allusioni e di rinvii a fonti classiche e straniere, e con qualche accostamento anche leopardiano, la genesi, il processo e l'essenza della famosa ode; o la bontà, infine, che istruisce e diverte, dell'analisi di non pochi versi carducciani, inspirantisi, ora, alla santa gesta dell'Eroe di Caprera, ed, ora, all'arte e alla vita del Poeta maggiore di nostra gente. Nulla sfugge al gusto e all'occhio linceo del critico, attraverso l'esame ponderato e cosciente dell'opera carducciana. Dalla dirittura, infatti, e dalla dignità della vita alla saldezza e alla inspirazione dell'opera; dalla profondità e dalla subitaneità delle impressioni all'ardimento e alla franchezza della lotta contro ogni sorta di falsità e di superstizione; dalla modestia proba e operosa, oltre che sprezzante di ogni contatto impuro e di ogni viltà, a quella fiamma d'ideale perfezione civile ed artistica, che ne illumina e nutrisce il pensiero; dalla ricerca scrupolosa della verità all'acume paziente della investigazione; dalla conoscenza matura e perfetta del pensiero classico alla larga esperienza delle letterature straniere; dalla interpetrazione incomparabile delle ragioni storiche alla contemplazione sintetica de' fatti; dal conferimento magico di corpo e di colore, di colorito e di moto alle idee alla sostituzione della plasticità della figurazione al ragionamento severo; dalla tersa limpidezza della visione alla purezza immediata della rappresentazione; dall'armonico intreccio del reale con l'ideale all'ironia e al sarcasmo acre

e mordente ; dalla originalità dell' ispirazione alla squisitezza dell' esecuzione ; dalla delicatezza alla solennità ; dalla leggiadria al vigore ; dalla serenità alla mestizia ; dall' ardimento e dalla nervosità del tocco alla semplicità e alla nitidezza del disegno ; dall' afflato lirico alla drammaticità della narrazione ; dall' ammirazione, prorompente in grida alte e gioconde, alla sobrietà e severità ; dalle successioni armoniche di suoni e di toni, icasticamente rappresentativi, alla concitazione de' virili disdegni e delle magnanime aspirazioni ; dall' ingegno vivido e aperto all' entusiasmo per ogni idea nobile e bella all' indole pronta e disinvolta ; dalla varietà e ricchezza della vita interiore, nel poeta e nell' uomo, alla dottrina franca e liberale dell' indipendenza nell' arte ; dalla percezione larga e precisa del reale al senso della misura e della convenienza, e, per tacere di altro, dalla facilità nel cogliere grandi masse e impercettibili particolari alla trasfusione di corpo nelle forme e di vita nelle cose : è tutto un mondo, che il critico mirabilmente rileva e studia, scruta ed esamina, vaglia e analizza, e sempre col sussidio e alla luce della psicologia, dell' estetica e della storia ; e sempre dominato e pervaso da una penetrazione e sicurezza di giudizio e da una precisione e densità di pensiero, che soddisfano e ricreano. Eccone qualche prova ; si tratta di una pagina, in cui si fissa e si studia quell' indirizzo novatore, che il Carducci impresse alla nostra storia letteraria : " Nella storia letteraria, ebbe ad innovare più che a conservare. La storia letteraria, quando egli cominciò, era tuttora concepita come una serie di cenni biografici intramezzati da sommari di opere e giudizi sintetici, dommatici, distribuiti nelle caselle dei generi, tenuti insieme or si or no dalla colla acquosa di notiziole e date di storia politica... Giuseppe Maffei, per esempio, costringeva in sei pagine duecentocinquant' anni di storia ; e se lasciava un po' meno di due alle vicende d' Italia nella seconda metà del secolo XIII, lo faceva solo, perchè Dante Alighieri fu " uomo di stato „ e sperimentò gli effetti della rabbia delle fazioni. Invece di badare alla storia, l' Emiliani-Giudici si era abbandonato al mare infido della filosofia della storia... Il Cantù, storico di professione, aveva violentemente divelto dal tronco della storia il ramo della letteratura ; il nostro venerato Settembrini foggiava e giudicava la storia secondo gl' ispirava la passione patriottica ; non era comparso ancora il libro di Francesco De Sanctis — che, del resto, trascurò i secoli XI e XII — quando (1865-1870) il Carducci, ne' discorsi *dello svolgimento della letteratura nazionale*, prese a mostrare come la letteratura nostra fosse rampollata dalla vita del nostro popolo, da tutta la vita — pubblica e privata, politica e civile, spirituale e materiale — attuando così l' ideale di " una storia vera composta non di parole, non d' impressioni, non di giudizi, ma di fatti „ significativi,

caratteristici, " ordinati sotto le idee informanti „. Forse oggi, dopo tanti altri studi, può parere alquanto artificiosa e, a volte, di troppo peso gravante sopra i fatti la sua teoria dei tre elementi formatori della letteratura nazionale — " l' elemento ecclesiastico, il cavalleresco, il nazionale „ ; ed oggi le sue illazioni da alcuni fatti, che sono conosciuti meglio, non reggono più ; ma questa è sorte comune di tutte le opere storiche. Resta l' esempio, non abbastanza seguito, d' indagare nella storia, intesa nel più ampio significato, e con criteri superiori interpretata, le ragioni prime delle correnti del pensiero e degli atteggiamenti delle forme ; resta il modello della rappresentazione del passato in quadri animati e coloriti su la trama salda della verità scrupolosamente accertata ; e restano germi fecondi di nuovi lavori, che bisognerà intraprendere o compiere. Uno di tali germi è il suo concetto che il ritorno all' antichità nel Quattrocento non fu se non la continuazione o l' esplicazione necessaria del " moto di restaurazione del risvegliato elemento romano „, cominciato con la formazione dei comuni ; del quale moto " la cagione intrinseca „ si deve cercare " nel genio paesano „ (1). Nè si potrebbe pensare e dire del sommo Critico irpino meglio di quello che il Torraca ne ha già detto e pensato: se ne leggano in proposito le pubblicazioni, dal *Francesco De Sanctis e la sua seconda scuola* del 1902 alle Commemorazioni del 1910 e del 1917. Parole brevi, ma conte ; sintesi lucidissima, in cui, grazie a un quadro denso e vario di fatti e di idee, sono mirabilmente studiate le qualità dell' uomo ed efficacemente rilevati e vagliati i pregi del critico e dell' artista ; tocchi rapidi, ma vigorosi, attraverso i quali la figura del Maestro balza e s' impone nella sua vera e piena interezza ; analisi, infine, ponderata e acuta di tentativi e di opere, attestante padronanza di trattazione e maturità, ricca e feconda, di pensiero e di giudizio. Tutto, insomma, dimostra la fermezza del suo polso, che si era già adusato a lavori aspri e forti, e la lucidezza del suo sguardo, che spaziava già attraverso orizzonti più complessi e più vasti. Tutto : e la confutazione esauriente dell' opinione di coloro, che definivano il De Sanctis un inetto alla politica e alla vita pratica ; e la discussione, altrettanto vittoriosa quanto documentata, delle affermazioni di quegli altri , che lo reputavano un indocile allo studio paziente de' fatti ; e l' accenno al valore della critica desanctisiana e all' influsso, diretto e benefico, esercitato dai *Saggi critici* sulla gioventù meridionale ; e il rilievo de' mezzi, dei procedimenti, della perfezione e della compiutezza di detta critica, da una parte, e, dall'altra, quello dell'elaborazione operosa del conte-

(1) F. Torraca: *Giosue Carducci*, Napoli, F. Perrella, 1907, pp. 120-122.

nuto, attraverso il sentimento e la fantasia, e della novità delle classificazioni; e il ricordo, infine, e di quella nobiltà d'intendimenti ed energia di carattere, e di quella imparzialità e severità di giudizio, e di quella sincerità di convinzioni, che facevano del De Sanctis, oltre che un maestro insuperabile di letteratura, un incomparabile, anche, maestro di patriottismo e di virtù civili. E tutto questo, senza parlare dei tocchi sobrii e incisivi, che illuminano, spesso, e scolpiscono un carattere o una situazione. Si legga: " Aveva cinquantaquattro anni. La persona, non alta, si manteneva diritta e robusta. Intorno alla fronte ampia, i capelli, grigi ma copiosi, amavano ancora disporsi a riccioli: dietro gli occhiali, gli occhi scintillavano; sul colorito bruno, sano, del viso, spiccavano i baffi grigi, grossi e folti. La voce limpida, sicura, armoniosa, incisiva, secondava tutte le flessuosità del pensiero, rendeva tutte le gradazioni del sentimento, aggiungendole grazia, non togliendole vigore la pronunzia un poco schiacciata della *erre*. Sobrio il gesto; ma, talora, il pugno chiuso girava intorno a sè stesso per accennare a tenacità di volere, a costanza di propositi; — più spesso, nel calore del discorso, la mano si levava alla fronte accesa, come ad agevolare il passaggio delle impressioni fresche, delle intuizioni limpide, delle osservazioni profonde, delle imagini scultorie, che si affollavano, impazienti dell'attesa, all'uscita. Erano quelli i momenti, in cui quel giovine (1), che raccoglieva, quasi stenografando, le parole del maestro, lasciava cader la matita e alzava gli occhi rapiti, estatici, agli occhi di lui. Così, se da canto soave siamo dilettati e commossi, non ci basta ascoltarlo; vivo desiderio, e, quasi, bisogno ci stimola a procurar di vedere chi, " con la voce adoprando ", ci diletta e commuove " (2). E senza parlare di quella dirittura e compiutezza, che moderano e sorreggono il ragionamento attraverso il suo sviluppo logico e le sue immediate e necessarie conclusioni. Leggiamo anche ora: " Una scuola ha una dottrina ed un metodo comune. La dottrina del De Sanctis, che considera condizione preliminare, indispensabile, della critica lo studio del tempo, dell'ambiente, dell'uomo, ma alla critica assegna l'uffizio più alto di indagare se e come gli elementi, che il tempo fornisce, per gli stimoli e gl'impulsi dell'ambiente, nella coscienza dello scrittore elaborati e trasformati, si compongano in un organismo, acquistino forma e vita, ha già svecchiato la critica italiana.... Solo qualche " ritardatario " non vuole, o non può capire che, come l'opera d'arte è il più maturo e il più squisito frutto dell'attività spirituale d'un grande scrittore e

(1) Il TORRACA.

(2) F. TORRACA: *Per Francesco De Sanctis*, Napoli, F. Perrella, 1910, pp. 94-95.

di un popolo, così il fine supremo della critica è quello di esaminare l'opera d'arte in sè stessa, in ciò, che ha di proprio, e per cui solo è viva, e compiacersi in lei e goderne, e procurar che altri se ne compiaccia e ne goda.... Che il metodo del De Sanctis a più d'uno non paia soma per i suoi omeri, s'intende, e si scusa o si loda; ma v'è pure chi asserisce che il De Sanctis non usò un metodo, il quale possa essere usato da altri; che i caratteri della critica del De Sanctis furono una singolarità, una genialità incomunicabile, spenta con lui.... il vero è che il suo metodo, come, del resto, qualunque altro, richiede attitudini naturali e speciale preparazione. Il metodo del De Sanctis presuppone l'attitudine a ricevere schiette e durevoli le impressioni dell'opera d'arte, e l'abito di ritornar sopra le impressioni, di verificare la loro esattezza, di determinare il loro valore; presuppone la facoltà e l'abito di astrarsi dalla vita ordinaria, di trasportarsi nel mondo creato dall'artista, e dimorarvi e spaziarvi. C'insegnava il De Sanctis che un contenuto poetico, prima che diventi e perchè diventi forma concreta, " s'impossessa dall'animo del poeta, rimane fissato nella sua immaginazione, non lo lascia più sinchè non trova la sua forma „. Lo stesso deve fare l'opera d'arte nel critico: impossessarsi di lui sì che egli non viva se non con lei e di lei e, in questa intima comunione, la intenda e la senta. Qui è la difficoltà del metodo: perchè ciò possa avvenire bisogna che la temperatura dello spirito si elevi sopra il grado ordinario; è necessaria una concitazione, una esaltazione di tutto l'essere. Quella, che si suol chiamare *la febbre dell'arte*, deve divenire la febbre del critico, accendergli le fiamme nelle vene e nei polsi „ (1). Si potrebbe, forse, attraverso un rapido accenno alle ragioni prossime e remote de' consensi e de' dissensi, riassumere più compiutamente, e più chiaramente riportare e illustrare, il nocciolo del pensiero desanctisiano, nella sua intima fisonomia ed essenza?

Ho definito il terzo periodo dell'attività del Torraca il periodo della maturità ricca e feconda: così ricco, infatti, e per qualità e per quantità, oltre che per novità di contributi, per varietà di risultamenti critici positivi e per importanza di estetiche intuizioni e ricostruzioni, è il numero de' lavori, pubblicati tra il 1900 e il 1921; e così feconda, insieme, d'impronta e di colorito personale è tutta quanta l'opera, che metodicamente si svolge e poderosamente si afferma attraverso la durata, non breve, di esso. Opera, dunque, di una ricchezza mai smentita e di una fecondità, che non vien mai meno. Mai, neppure quando si tratti, dirò così, di qualche forma d'attività, ap-

(1) F. Torraca: *Per Francesco De Sanctis* cit., pp. 112-114.

parentemente secondaria: sia che, egli, per esempio, curando il *Petri Cantinelli Chronicon* (1902), ne studii le prime edizioni, ne descriva il manoscritto, ne rilevi e illustri le lacune, ne esamini l'autografo, ne distingua l'opera nelle sue parti, ne fissi i pregi, non pochi, invero, di fronte ad altre cronache del genere, ne rintracci e dimostri le non poche derivazioni, e, per tacere di altro, ne illustri la grande importanza nello studio della *Divina Commedia;* sia che avanzi, nel 1906, nuove interpetrazioni e fissi date più sicure, occupandosi di *Un sirventès historique d' Élias Cairel*, edito da Vincenzo De Bartholomaeis; sia che, servendosi del contenuto degli *Acta Aragonensia*, editi da Heinrich Fincke, illustri, nel 1910, le figure di Giacomo II d'Aragona, di Bonifazio VIII, di Clemente V, di Giovanni XXII, di Arrigo VII, di Federico III, di Giovanna Visconti, della *bella Clemenza*, di Messer Diego de la Rat (il *Polifemo* di Dante, secondo il Torraca), e, per tacere di altro, di Dante stesso; sia che rilevi, nel 1912, analizzando e documentando, gli eccessi, le inesattezze, le negligenze, gli errori grossolani, le false interpetrazioni e i non pochi altri difetti dello studio, che Arm. Ad. Messer premise alla pubblicazione de *Le Codice Aragonese;* sia che, infine, annunziando un opuscolo del Biagi, intitolato *L' Intelligenza, che sia e di chi* (1920), ne confuti vigorosamente e vittoriosamente la tesi e, quindi, attraverso un' analisi, altrettanto sobria quanto ricca di documentazione e di considerazioni, conchiuda col negare a mastro Gaudino la paternità del poemetto. Mai; tanto meno, poi, se egli, nel dar comunicazione delle opere altrui, arricchisce a tal punto il proprio lavoro di considerazioni, di rilievi, di notizie, di deduzioni, d' integramenti e di correzioni da trasformarlo in un saggio critico, nel significato più vero e più largo dell' espressione, e, perciò, da ricreare l'opera altrui, modificandola e arricchendola di novella fronda: esempio, il *Giovanni Quatrario di Sulmona* di Giovanni Pansa (1912). In esso, infatti, il Torraca, dopo averne ricordato il primo biografo, il Faraglia, cioè, passa in rassegna la nuova pubblicazione, rilevandone le traduzioni errate, le lacune, l'insipienza delle interpetrazioni, le confusioni, il procedimento falso delle indagini e delle chiose, gli errori madornali in materia geografica, gli scambi grossolani di pronomi con sostantivi propri, l'assenza di ogni riflessione, l' incapacità di ogni individuazione, le modificazioni arbitrarie e, tanto per finire, l' inesperienza e l' impreparazione dell'autore; e tutto ciò, attraverso, oltre che una disamina, dotta e minuziosa, dell'opera, un' analisi, anche, acuta ed esauriente de' *carmina* di questo umanista del secolo XIV, e il sussidio, infine, della letteratura specifica, da una parte, e della storia, dall'altra. Un rifacimento, insomma, una rielaborazione, una ricreazione, vera e propria, dell'opera attraverso non pochi e nuovi sussidii e insperati e nuovi contributi: la quale cosa

il Torraca ottiene, grazie al trasporto, sapiente e circospetto, del metodo desanctisiano dal campo dell' arte all' esame de' volumi ponderosi della critica positiva. Non per nulla il De Sanctis aveva scritto: " La critica ha già fatto molto cammino quando ella è giunta a coglierti una concezione poetica ne' suoi momenti essenziali. È un lavoro spontaneo nel poeta, spontaneo nel critico. Il poeta può ben prepararvisi con lunga meditazione... il critico può bene apparecchiarsi al suo ufficio con lunghi studii, de' quali si veggono le tracce nelle osservazioni, distinzioni, ecc „ (1). Che altro mai fa il Torraca, nel rielaborare e ricreare la critica altrui, se non " apparecchiarsi al suo ufficio con lunghi studii „, e accompagnandone l' autore lungo il processo di preparazione e di elaborazione, e leggendone le stesse opere, e consultandone le stesse fonti ed altre ancora? Se non afferrarne le parti veramente *essenziali*, circoscrivendone il valore del pensiero dominante? Se non, infine, interrogarne il lavoro a questa stregua: *Che cosa sei tu? Che cosa è colui che ti ha creato?* (2). Se non, cioè, andare in cerca di quel tale *nuovo* e *sostanziale*, cui ho già accennato altrove?

E sempre così; sempre in cerca del *nuovo* e del *sostanziale*. Che, infatti, di veramente nuovo e sostanziale si conosceva intorno a *Le donne italiane nella poesia provenzale* (1901)? Intorno ad alcune, per lo meno? Pochino, in verità. Ed ecco il Torraca studiarne, e da par suo, il tema e, attraverso l' esame del *Carroccio* di Rambaldo di Vaqueiras, la *Treva* di Guglielmo de la Tor, i versi di Albertet de Sestaron e di Aimeric de Belenoi, e le allusioni, più o meno chiare, che si trovano, in proposito, nelle liriche e nelle biografie di parecchi trovatori, provenzali e italiani, schizzarci, prima, e alla brava, un quadro, ricco di efficacia e di vivacità, di quelle donne e di quei cavalieri, in cui

> Solea valore e cortesia trovarsi,
> Prima che Federigo avesse briga,

illustrarci, poi, ben sessantaquattro donne, e darci, così, uno studio, che fu giudicato, senz' altro, il più limpido e il più compiuto sull' argomento; uno studio, nel quale, fra i contributi, non pochi, di erudizione storica e letteraria, la ricchezza e varietà delle considerazioni e delle illazioni, vi troviamo sintesi dense ed espressive, come quella intorno alla dottrina e, quindi, al significato e all' importanza dell' amore presso i Provenzali, ricostruzioni di ambienti leggiadre e

(1-2) F. De Sanctis: *Saggi critici* cit., pp. 357-358.

spigliate, come quella delle corti medioevali, echeggianti, oltre che di strepiti di giostre e di cacce, di versi, anche, trovadorici e di suoni di giullari, e osservazioni, infine, acute e opportune: quella, per esempio, a proposito dell' efficacia dell' eterno femminino sulla lirica provenzale e nostrana, e l' altra circa la mancanza di un fondamento di verità storica nella scala, escogitata da' nostri critici, a proposito degli antichi nostri poeti. Se ha, poi, da occuparsi de *La più antica poesia toscana* (1902), di quel *Ritmo laurenziano*, cioè, contenente la famosa cantilena *Salvo lo vescovo senato,* e che a ragione, prima, si considerava quale un indovinello inestricabile, non manca di strigarnelo, chiarendo forme, luoghi e persone, e dando prova di una chiaroveggenza, per davvero, mirabile, di un intuito, per davvero, unico più che raro; donde quella facilità di penetrazione e di semplificazione de' garbugli anche più fitti e complicati: esempio tipico, l' individuazione del *vescovo senato.* Altro che Galgano I, vescovo di Volterra! Grimaldesco, invece, di Lornano: un' ipotesi, prima, destinata a trasformarsi, poi, e a breve scadenza, in una indiscutibile realtà storica; mai, forse, come ora, la storia si pose, con tanta opportunità, a' servigi della congettura e della intuizione; e tutto questo, senza parlare e delle sue ipotesi, circa la cronologia della composizione, e dell' acutezza, infine, di cui s' impronta l' esame filologico e paleografico del testo della cantilena. Se ha da fermare la sua attenzione *Sul " Ritmo Cassinese "* (1903), o da spendere qualche parola *Per la storia letteraria del secolo XIII* (1905), o da profondarsi *Nel periodo delle Origini* (1907), eccolo suscitare, da una parte, il nostro interesse, illustrando alcune fra le reliquie più antiche e più importanti della preistoria della nostra letteratura, le marchigiane, cioè, e ponendoci innanzi, per cibarcene, un manipoletto di appunti e, quindi, di osservazioni e di notizie, intorno a scrittori e a opere del Duecento, e, dall' altra, avanzare rettificazioni circa il testo del famoso *Ritmo,* affacciarne qualche modificazione metrica, ritoccarne alquanto l' interpetrazione del Novati, ravvisarvi, più che un dialogo fra un personaggio dell' Oriente e uno dell' Occidente, una forma, invece, degli antichi e tradizionali contrasti fra morti e vivi (il morto, nel caso specifico, sarebbe, non il tradizionale dannato, ma un' anima eletta) e proporne, infine, ad autore quel messer Catenaccio, cavaliere di Anagni, che parafrasò in volgare i *Disticha Catonis.* Il tutto, poi, condito da una nota graziosissima di brio e di *verve,* che delizia e diverte: nota, che noi, del resto, già conosciamo. Si legga: " *Eo, sinjuri, s' eo fabello* del *Ritmo Cassinese,* è un mero caso. L' anno scorso,... mi venne voglia, così come accade, di dare un' occhiata a questo altro frammentario avanzo, e venerabile, della nostra preistoria

letteraria, del quale anch' io, un tempo, avevo capito " assai poco „ (1). Mi fermò subito, al solito, il terzo verso:

em mebe cendo flagello,

uno di quelli, " che hanno sino a qui dato più da fare agli interpreti „ (2). Che sarà quel *cendo?*, ripetevo tra me e me. " Certo non un verbo, perchè ne abbiamo già uno in *flagello* „ (3). Certo? E perchè certo? Non potrebbe essere stata omessa la congiunzione? Ed è un verbo *flagello*, o non piuttosto un sostantivo? Rileggiamo. E rilessi, e " quel *cendo* „ mi richiamò facilmente alla memoria lamenti e dichiarazioni di innamorati, morti la bellezza di sei secoli e mezzo fa: la donna del contrasto di Cielo, che finge, l' ipocrita!, di avvampare tutt' a un tratto, dopo il giuramento solenne di *lui:*

Meo sire, poi iurastimi, eo tutta quanta *incenno*,

e si arrende e gli addita, la sfacciata!, *lo letto;* Rinaldo d' Aquino, che giura al " sovrano fior di Messina „:

tutto esto mondo è di neve:
di tal foco [eo?] so 'raciso
che me ne consuma
. . . .
ed *incendo* tra lo chiaccio,

— gli avrà creduto il sovrano fiore? —; la donzella, che piange la partenza e la lontananza del crociato diletto:

Oimè lassa tapina!
Ch' io ardo e *'ncendo* tutta.

Desiderî infiniti, sospiri vani, che si sperderono al vento, brame impudiche presto soddisfatte, ardori spirituali, fiamme della carne... Lasciamo stare. Ma " questo *cendo* „ non è per l' appunto *incendo?* Per l' appunto. Che cosa dice l' autore? — Mentre io parlo: *favete linguis!* State attenti, ascoltate. Bando alle ciance di questa vita; io vi parlerò dell' altra... Ecco, io riapro agli altri la via, e in me " in

---

(1) *Il Ritmo Cassinese di nuovo pubblicato* da J. Giorgi e G. Navone (*Riv. di fil. rom.*, II, 91-110).

(2-3) F. Novati: *Il Ritmo Cassinese e le sue interpetrazioni* (*Miscellanea Caix-Canello*, p. 3).

cendo flagello „. Così arde la candela, e mostra ad altri la via libera... Anch' io fo lume per voi, e mi affretto a dirvi, dell' altra vita, quello, che so. — Che cosa fa, dunque, il brav' uomo? Si paragona alla candela; anch' egli arde e rischiara, perchè ha acceso in sè " flagello „. Qui ti casca l' asino! Accendo *flagello,* in me *accendo flagello*... Non si tratta davvero di frusta, di scuriada, di corda, di nerbo di bue; quantunque... in un certo senso... Uhm... " *Incendo flagello* „... Ma proprio s' ha da leggere *flagello?* Se fosse *fagello*... non so qual sugo ne potrei spremere. Se fosse *flaello*... Oh diva Pegasea! Come dice Dante, là, nel *Paradiso,* quando narra dell' Aquila formata di spiriti, che parevano rubinetti splendenti ai raggi del sole? Quando " tutte quelle vive luci, Vie più lucendo cominciaron canti? „ Ecco:

O dolce amor, che di riso t' ammanti,
Quanto parevi ardente in quei *flailli,*
Ch' avieno spirto sol di pensier santi!

Flailli; flaelli! Sta a vedere! Il *Ritmo Cassinese*, che conferma una lezione dantesca; Dante, che chiarisce il *Ritmo Cassinese* „ (1).

Tutto questo discernere e disfare per, poi, ricomporre, con gusto e discernimento, le fila di una vecchia trama scomposta; tutto questo rifare e illuminare, con piena coscienza, il mondo degli altri, rigenerare e rivivere, attraverso cose e non parole, argomenti triti e triti, tutto ciò significa veder chiaro e disegnar preciso nelle questioni, anche, più complesse e aggrovigliate. Quando, nel 1905, Achille Pellizzari diè alla luce un suo studio sul Frate gaudente di Arezzo, il Torraca, allora, ne incominciò, senz' altro, l' esame: di qui, il suo *Fra Guittone* (1907), altrettanto vigoroso quanto profondo e originale. Non sarà inutile, intanto, ricordare, che, sin dal 1889, il Torraca, discorrendo in proposito, mentre, da una parte, lamentava la mancanza di uno studio, per davvero diligente, sul frate aretino e considerava le opinioni de' più quali pure e semplici reminiscenze di sdegnose allusioni dantesche e di un verso del Petrarca, dall' altra, rilevava ne' suoi versi calore e novità, concitazione e schiettezza, chiarezza e vigoria. Non seguirò il Torraca nè lungo le sue vittoriose confutazioni di date, di quella, per esempio, della nascita, proposta dal Pellizzari, e di qualche altra ancora, e lungo la dimostrazione esauriente dell' assenza di ogni nobiltà ne' natali di Guittone; nè attraverso il rilievo di certe lacune, come e del silenzio ingiustificato

(1) F. Torraca: *Sul " Ritmo Cassinese* „ (Nozze Pèrcopo-Luciani), L. Pierro, Napoli, 1903, p. 143 e sgg.

circa lo studio de' poeti provenzali, da parte del Cavaliere di Santa Maria, e circa le sue letture delle opere di Ovidio e di qualche romanzo di Artù, e dell' assenza, anche, di ogni tentativo di illustrazione degli ammiratori e de' seguaci dello stesso; nè attraverso la confutazione di ciò, che il Pellizzari afferma intorno al presunto contenuto didattico delle sue rime religiose, la non meno presunta mancanza di sentimento umano nelle sue lettere, la derivazione, in lui, del *plazer* e dell' *enueg* dalla poesia occitanica e, tanto per finire, le relazioni fra la canzone sull' onore e il diffusissimo *ensenhamen* d' Arnaut, da una parte, e quelle di un sonetto e le opere di S. Agostino, dall' altra. Ma non so tenermi dal ricordare qualcuna delle tante assennate e opportune considerazioni, di cui è ricco lo studio: quella, per esempio, sul *modo scolastico*, con cui l' opera è condotta; opera, dunque, osserva il Torraca, comprendente, della figura del frate, le linee soltanto, non il colore. In essa, infatti, " manca il quadro, in cui [la figura di Guittone] dovrebbe campeggiare. Arezzo, Pisa, Firenze, Montaperti, Campaldino, all' immaginazione del biografo, non dicono niente di quella vita comunale così varia, così agitata, così ardente di passioni nella seconda metà del secolo XIII. Guido Novello, Guido di Montfort — se fu questi il " vicario del novel Carlo ", del quale Guittone interpetrò un sogno — il conte Ugolino, Nino Visconti e, aggiungiamo, Cavalcante de' Cavalcanti, Corso Donati, il conte di Romena, messer Marzucco Scornigiani,... quali nomi e quanta storia! Le relazioni, che l' Aretino ebbe con essi, con l' aiuto de' suoi versi e delle sue lettere, avrebbero potuto fornir materia d' un capitolo di storia tra civile e letteraria importante ed attraente. E nella figura di lui il Pellizzari non ha veduto, o non ha voluto vedere " l' uomo rappresentativo " (1). E ancora: " Mettendo insieme le osservazioni fatte or ora, con quelle fatte prima intorno alle canzoni *Gente noiosa* e *Lasso pensando*,... posso a buon diritto conchiudere che le sue poesie amorose rispecchino il buon senso della borghesia italiana, il senso pratico, che s' accorge della vacuità d' una poesia senza riscontro nella vita, se ne ride, e si volge alla realtà. Proprio il contrario del " misticismo erotico ", al quale il Pellizzari lo suppone inclinato in gioventù ". Il Torraca, invero, aveva dimostrato, in precedenza, il distacco, netto e profondo, tra il convenziònalismo della maniera provenzaleggiante e il realismo guittoniano, vivo, spigliato e brioso, nella trattazione dell' amore: esempio tipico, i sonetti *della gioia*. E quante altre considerazioni! Ricerca delle fonti guittoniane ne' poeti occitanici? Ma noi " possiamo far uso migliore del nostro

(1) *Rassegna bibliografica della lett. it.*, Anno XV, Pisa, 1907, Nn. 1-4, pp. 5-6.

tempo,... possiamo, dico, studiare l' elaborazione, alla quale la materia provenzale fu sottoposta da' nostri rimatori „ (1). " Robustezza incomposta, che puzza di stalla „, quella de' sonetti sui vizi e sulle virtù? E che dire, allora, delle invettive famose di Beatrice e di San Pietro, nel *Paradiso* di Dante? " Massime noiose? „ Noiose a' tardi nepoti, non a' contemporanei. Mancanza degl' *indispensabili trapassi* nell' alternarsi del tono elevato con l' umile? " Gl' *indispensabili trapassi* presuppongono educazione letteraria e raffinatezza di gusto, proprie di altri secoli, non del Duecento „. " I paragoni culinari non dovevano dispiacere al Nostro? Eh, nemmeno a Dante Alighieri „! E potrei continuare, ma preferisco porre il suggello, col riportarne la conclusione: " Come diversi rivi, da diverse parti, in un lago; così, a mezzo il secolo XIII, confluiscono nella cultura della borghesia toscana, dalla scuola, che noi chiameremmo secondaria, la cognizione delle sette arti e de' classici latini; dalla Chiesa, quella della Bibbia e de' Padri; dall' Università, direttamente o indirettamente, quella di Aristotile e dell' arte di dettare; dalla corte regia del Mezzogiorno, dai castelli feudali, da' palazzi de' magnati, dalle dimore de' podestà, quella della lirica amorosa provenzale e de' romanzi francesi; dalle piazze, quella de' repertori giullareschi e de' canti religiosi popolari. Di questa cultura varia e ricca, dalla quale sta per sorgere, già sorge la letteratura propriamente toscana e italiana, primo compiuto rappresentante è Guittone. Invece, non dico di essergli grato, ma di riconoscere in lui questo carattere, il Pellizzari gli fa i conti addosso, e si figura di abbassarlo e d' impiccolirlo mostrando negli scritti di lui, " accanto agli influssi della lirica provenzale, quelli di qualche autore pagano, dei libri sacri e dei teologi medievali „. Ma l' effetto mal risponde all' intenzione, perchè, se consideriamo le cose più serenamente, con più larghi criteri storici e letterari, da questo stesso libro Guittone ci apparisce, per la sua multiforme dottrina, e per l' uso, che ne fa, il vero precursore di Dante „ (2). Tutto questo significa essere forniti di un' altra facoltà: della facoltà, cioè, di saper condensare, sotto forma tacitiana, i caratteri essenziali d' interi e vasti panorami letterari; significa, inoltre, *restaurare ab imis*, e sulla scorta della storia, oltre che della valutazione artistica e psicologica, la figura di Guittone.

" Io non posso ritrar di *tutto* appieno „, nè, quindi, insistere su quella tale compiutezza e scrupolosità d' indagine, da me già rilevate e documentate, e di cui il Torraca continua a dar prova in non pochi altri studi. Ce ne dà prova, infatti, sia che egli tracci, sulle orme

(1-2) *Rassegna bibliografica* cit., p. 7 e sgg.

della cronaca di Riccardo da San Germano e di altri documenti, la biografia, e studi il secentismo di alcune lettere e il contenuto di venti quartine monorime di quel Carneade, che era quel *Maestro Terrisio di Atina* (1911), il quale pose al servigio di Federico II la sua *arte di dettare,* appresa, prima, a Bologna e professata, poi, come sembra, nell' Università di Napoli; sia che tratti di *Pietro Vidal in Italia* (1916), riesaminandone, alla luce della storia, della critica e della filologia, i versi, fissando date, spiegando allusioni, ricordando amori e cortesie, discutendo interpetrazioni, illustrando vicende e viaggi, individuando luoghi, correggendo traduzioni e tentando, infine, plausibili spiegazioni intorno a quelle sue guasconate e millanterie, che indussero un anonimo a considerarlo quale un gabbamondo e un mentitore, il Carducci a definirlo " un Don Chisciotte dell' arte medievale „ e l' Anglade a reputarlo " una mescolanza di buon senso e di follia „; sia che fissi, con mano sicura, rintracciandole e ricostruendole con accortezza e pazienza, le vicende biografiche di *Boffillo Del Giudice* (1918) e, quindi, i suoi uffici militari, la sua abilità e capacità bellica e diplomatica, le sue peregrinazioni in Francia, in Catalogna, in Italia e in Provenza, la sua opera di sapiente e scaltro amministratore, qualche suo processo, la sua cultura e i gravi dissapori domestici, negli ultimi anni della sua vita fortunata e avventurosa; sia che fermi il suo pensiero *Su la canzone " Italia mia „* di F. Petrarca (1918), e per dimostrare, da un lato, che il poeta, con le parole " nome vano senza soggetto „, vuole alludere, non alla Fortuna, detta, precisamente, altrove *nudum et inane nomen,* ma all' amore e alla fede de' tedeschi mercenari, e per escludere, dall' altro, col sussidio della critica e della storia, oltre che il *doppio concetto* della Fortuna nel pensiero del Petrarca, tutte le date, anche, proposte intorno alla composizione de' versi, dal 1344-45 al 1354 e dal 1355 al 1361 e al 1370, e, quindi, conchiudere, che detta composizione deve essere avvenuta o nella primavera del 1342, epoca della partenza del poeta da Parma per Avignone, o nel 1341, epoca di quella lotta sanguinosa tra Pisa e Firenze, in cui troviamo, per l' appunto, il *bavarico inganno*: proprio in quel turno di tempo, infatti, " correvano trattative tra il re Roberto, i Fiorentini, L. Visconti ed altri signori e comuni di Lombardia, di Romagna, di Toscana ed Umbria, per stringersi in lega *contra Bavaros et complices ipsius*, e " qualunque altra persona tirannicamente entrasse in Italia e la invadesse ostilmente „ (1); sia che, infine, porti il suo contributo *Per la biografia di Ludovico Ariosto* (1919), e rifiutando e correggendo, in parte almeno, osservazioni e

(1) *Rassegna critica della lett. it.*, Napoli, 1918, Nn. 7-12, p. 178.

congetture, fatte dal Carducci, sulle orme, qualche volta, del Baruffaldi, intorno alla poesia latina ariostesca, e rivendicandone, contro il forte Poeta maremmano, l' ispirazione, e rilevandone false interpetrazioni, dimenticanze e inesattezze di date, e dimostrando, attraverso una discussione e una disamina storicamente scrupolose, che l' uomo giusto, di cui si parla in alcuni esametri, è, non Alfonso d' Este, figlio ed erede di Ercole I, ma lo stesso Ercole I, e intravedendo, in qualche ode, esempi di *abili contaminazioni* e di artistiche fusioni, e negando l' identità di persona della *Filiroe*, della *Passifile*, della *Lidia* e dell' *Eulalia*, cantate dal poeta, e dimostrando falsa la presunta partecipazione dell' Ariosto alla battaglia della Policella contro i Veneziani, del 24 settembre 1510, e documentando non poche reminiscenze catulliane ed oraziane, e, per tacere di altro, conchiudendo: " L' esame nuovo, che ho tentato, di alcuni carmi giovanili dell' Ariosto, rettifica parecchie date della sua biografia e, credo, mostra in miglior luce, fuori delle solite generalità, la conoscenza, ch' egli s' era acquistata, dei poeti latini. E c' è di più. Per il Carducci, " lo studio e l' uso della poesia latina disciplinò e addestrò l' Ariosto, ridondante, prosaico, e rozzo ne' primi tentativi di verso italiano, a quella concinnità graziosa nel libero andamento, a quella eleganza nella copia, che manca agli altri poeti italiani pure insigni, ed è virtù singolarissima sua ". Bisogna aggiungere che l' abituò e l' addestrò a intessere i fili di seta e d' oro di quella poesia in un suo proprio ordito. Era il metodo degli umanisti, i quali, su le opere degli antichi, imparavano insieme la lingua e l' arte. Con questo metodo, il Poliziano aveva composto in lingua volgare le *Stanze*, il Sannazaro l' *Arcadia*. Con questo metodo, in proporzioni di gran lunga più vaste, l' Ariosto comporrà il suo maraviglioso poema " (1).

Fermiamoci, però, alquanto su alcuni lavori, che costituiscono come il necessario e opportuno coronamento e il degno suggello di quest' opera varia e complessa, svoltasi ed affermatasi, nell' àmbito della nostra antica letteratura, in questo periodo di maturità ricca e feconda. Venuti, appena, alla luce gli *Appunti*, messi insieme dal Torraca *Per la biografia di Giovanni Boccaccio* (1912), l' Hauvette si affrettò a tributare lodi incondizionate a " ces pages dont le bienfait doit être de nous obliger à soumettre à un nouveau contrôle toutes les affirmations et les théories, que l' on s' est abitué peu à peu à tenir pour définitivement acquises " (2); e non a torto. Chi voglia, infatti, avere un' idea precisa della struttura adamantina di questa

(1) *Rassegna critica* cit., Napoli, 1920, Nn. 7-12, p. 177.
(2) *Bulletin italien*, XII, 273.

critica, mirabilmente ricostruttiva e ricreatrice; chi voglia formarsi un giudizio adeguato di quell' esattezza matematica, che la regola e distingue, legga detto studio sul Boccaccio. Studio poderoso, in cui il Torraca, prendendo le mosse dal lavoro biografico di Edward Hutten sul principe de' nostri novellieri, impugna, vigorosamente e vittoriosamente, attraverso un esame limpido, preciso e definitivo di quella stessa lettera del Petrarca, che l' Hauvette aveva già dichiarata oscura e imprecisa, la supposizione ultima dello stesso Hauvette " que Boccace naquit à l' extrême fin de 1313, sans en exclure les trois derniers mois, de janvier à mars „; fissa, combattendo, e sempre vigorosamente e vittoriosamente, il Della Torre ed altri, e attraverso calcoli astronomici, che destano ammirazione e invidia, e sull' orme della storia, la venuta del Boccaccio a Napoli, al primo dicembre del 1325, e, al 13 dicembre del 1335, quella del suo innamoramento; dimostra, grazie all' esame e alla comparazione di alcune opere del Boccaccio, falsa e, quindi, insostenibile l' opinione che il buon Certaldese abbia composto il suo *Filocolo* a Firenze e dopo il noto tradimento; esclude la presunta identità di persona fra la Mariella o Alleiram del *Filocolo*, detta anche la *Fagiana*, e la famosa Maria di Aquino; affaccia, al contrario, e sempre osservando e dimostrando, l' ipotesi dell' identità di persona fra detta *Fagiana* e l' *Abrotonia* della *Fiammetta;* riporta al 14 dicembre del 1361 la composizione di quel piccolo capolavoro, che è la lettera, scritta in dialetto e inviata a Franceschino de' Bardi; nega la venuta del Boccaccio a Napoli, nel 1348, al seguito degli Ordelaffi; ne ammette, invece, la presenza, nel dicembre del 1361; combatte le presunte contraddizioni fra le egloghe; rileva l' importanza speciale dell' egloga VIII, a proposito della sua contesa con l' Acciaiuoli; avanza l' ipotesi che, sotto le spoglie della lupa gravida dell' egloga III, possa ravvisarsi, più che la regina Giovanna, l' *iniquissima* Sancia, invece, contessa di Morcone, *quae praegnans erat,* " o una personificazione de' vizi della parte della famiglia angioina e della nobiltà napoletana, avversa ad Andrea, a guisa della lupa dantesca „ (1); e, penetrando, con audacia e maestri passi, fra un ginepraio aspro e forte, propugna e dimostra la realtà storica di quelle sette ninfe dell' *Ameto*, che, secondo il De Sanctis, dovrebbero rappresentare " le scienze e le arti della vita civile „. E vi troviamo ancora dell' altro: la difesa, cioè, e sempre a base di osservazioni e documentazione, di Maria d' Aquino dalla vieta accusa di tradimento. Se a questo lavoro, così ricco di risultamenti critici positivi e pervaso, in tutti i sensi, da uno spirito d' intuizione, sempre

(1) F. Torraca: *Per la biografia di G. Boccaccio*, Albrighi, Roma, 1912, p. 169.

vigile e sempre pronto a penetrare fra i grovigli più complessi della letteratura e della storia, faremo seguire lo studio su *Giovanni Boccaccio a Napoli* (1915), condotto con eguale acume e abilità e con altrettanta ricchezza di notizie peregrine e intorno a' viaggi del padre del Boccaccio e del Boccaccio stesso a Napoli, con le relative date e cause; e intorno alle vicende e agli studi partenopei del buon Certaldese, con le innate sue disposizioni poetiche e con l' influenza del pensiero dantesco sulla prima sua educazione; e intorno all' individuazione — e ciò contro il Della Torre, il Crescini, il Massera e il Wilkins — di Paolo da Perugia nel Calmeta del *Filocolo;* e intorno all' entrata del Boccaccio nella corte di Roberto, con la relativa rassegna de' suoi conoscenti, e all' influsso benefico, esercitato su di lui da Barbato di Sulmona e da Giovanni Barrili, e alle vicende di queste sue amicizie e conoscenze, e alle relazioni — e ciò contro il Lo Parco — di Paolo da Perugia col famoso Barlaam di Seminara, e alle opere di detto Paolo, e all' azione — e questo contro il Sabadini — della corte di re Roberto sul movimento umanistico, e all' umanesimo del Boccaccio, e a' suoi primi amori, e alla sua conoscenza discreta del latino — e questo contro il Della Torre — venuto appena in Napoli, e alla sua varia e feconda attività letteraria napoletana, e a' viaggi in Napoli di Cino da Pistoia, di Giotto, di Tino da Siena, di Graziolo de' Bambaglioli e di altri, e all' amore per Maria, e alle sue peregrinazioni attraverso il territorio partenopeo e, tanto per finire, alla sua dimora a Piedigrotta, ne' pressi della tomba virgiliana: se vi faremo seguire tutto questo, ci formeremo, allora, un giudizio, per davvero adeguato, intorno all' estensione e al valore dell' opera e della critica del Torraca a proposito del buon Certaldese; intorno a questo lavoro, insomma, di piena e completa ricostruzione e ricreazione, da' particolari del quale balza, palpitante e commossa, e, quindi, nella sua vera interezza e nella sua umanità piena e complessa, la figura del Boccaccio. Si legga: " Era il modesto uffizio di commesso: — stare al banco, ricevere i clienti, pesare le loro monete d' oro e d' argento alle bilance approvate da' maestri della Zecca, dare in cambio, secondo i casi, carlini e gigliati di argento, tornesi di rame, sbrigare la corrispondenza, fors' anche, essendo egli " arismetrica instructus ", tenere i registri al corrente e " fare ragione di vendita e di compera ". Non gli saranno mancate commissioni da eseguire, ascendendo alla svelta — allora non aveva davvero bisogno di cavalcatura — per il declivio, dal lido del mare al sommo della città; o nella parte bassa, da un lato, verso il Castel Nuovo, passando per la Rua Catalana innanzi al Malpertugio; dall' altro, verso " il santo tempio dal principe dei celestiali uccelli nominato ". Avrà colto a volo le più caratteristiche espressioni del dialetto napoletano, così disforme dal fiorentino. Si

sarà fermato qualche volta a veder passare un corteo di nozze; o la " mammana ", che portava al battistero il bambino " incommogliato" in un bel drappo " infurrato di varo ", seguita da una folla di " zitelle della chiazza " e di compari, tra cui uno con " la torcia allumata chiena chiena di carline ". " Ne' dì più solenni ", avrà ammirato le dame, che andavano " in grandissima quantità, ornate delle loro gioie più care, alle logge dei cavalieri ", e considerato " le loro contenenze altiere, i costumi notabili, gli ornamenti piuttosto reali che convenevoli ad altre donne ". Non passerà molto, e, " nell' età pubescente ", anch' egli, " come gli altri giovani ", andrà riguardando " le chiare bellezze delle donne di questa terra "; ma già, " col corpo dal cielo prodotto tutto atto ad amarle ", " già dalla sua puerizia l'animo vi disponeva "; e volentieri avrà dato qualche sbirciatina alle " belle di Nido e di Porta Capuana ", che, adorne " colle zeppe artavellate e colle manecangiane chiene de perne e d'auro ", costringevano gli spettatori ad esclamare: — " Ca nne sia laudato chillo Dio ca le creao " (1). E ancora: " La città " lieta, abbondevole, magnifica, bella, e di popolo ornatissimo piena, forse così dilettevole, o più, come alcuna altra in Italia, copiosa di molti giuochi ", con cui " letificava la sua gente ", offriva troppe tentazioni, troppe lusinghe all' anima del giovane " a più utili cose disposto ". Già dalla prima adolescenza, con i compagni della sua età, aveva imparato a seguire " con lento passo " le belle donne, che " con lento passo " andavano per le vie; a guardare quelle, che sedevano in crocchio alle loro porte, " di ciò agli occhi porgendo grazioso diletto "; a frequentare " li templi, li marini liti, li giardini " e ogni altro loco, " ove belle donne si ragunassero ": così, " per lunga usanza, tutte le conoscea ". Giovinetto " di forma bellissimo, nelli atti piacevolissimo ed onestissimo nell' abito suo, di costumi ornatissimo e facondo di leggiadra eloquenza ", capace di accompagnar canti e danze col suono d'un suo strumento, non stentò molto a trovare una Pampinea, la quale lo credesse " del suo amore degno ", o una Abrotonia, più bella e più nobile, la quale lo facesse " de' suoi abbracciamenti contento ". Ma que' primi amori, che lo distrassero dagli studi più gravi, produssero il felice effetto di risvegliare il suo estro; perchè, " con molte altre cose utili e necessarie a terminar disii ", egli cominciò allora ad " usare con pietoso stile le ornate parole ", a " poetar in versi le degne lodi della bellezza " delle donne corteggiate. Di primavera, le dame s'adunavano spesso nelle " logge de' cavalieri "; di estate,

(1) *Rassegna critica* cit., XX, Nn. 7-12, Roma, 1915, pp. 157-158. Le parole virgolate appartengono ad alcune opere del Boccaccio.

" molte brigate di donne e di cavalieri andavano a diportarsi a' liti del mare, e a desinarvi e a cenarvi „. E ogni anno, nella più lieta stagione, nobili donne e cavalieri si recavano in folla " poco di là dal piacevole monte Falerno, in mezzo dell' antica Cuma e di Pozzuolo, alle dilettevoli Baie sopra i marini liti „. La Napoli, che il Boccaccio conobbe meglio, e descrisse in pagine belle per arte, importanti come documenti della storia del costume, fu la Napoli della corte e della nobiltà „ (1). Tutte cose, queste, che noi non ci aspetteremmo in un lavoro, severo e ponderoso, di critica positiva: è anche vero, però, e non mi stancherò mai di ripeterlo, che detta critica suole essere, in mano al Torraca, oltre che saldamente piantata sulla ricerca erudita e scrupolosa, ricreata, anche, da squisitezza e varietà di descrizione e di rappresentazione, da vigoria e sobrietà di tocco e di rilievo, da vivacità e compostezza di linee e di colorito e, per tacere di altro, da finezza e profondità di analisi psicologica e di estetica penetrazione; non per nulla, mi sono permesso di affermare che la critica, in mano al Torraca, si trasforma spesso in arte. Chi voglia averne qualche altro esempio, e cospicuo, ne legga *L' Entrée d' Espagne* (1917): pubblicazione, anch' essa, dalla struttura nuova, salda e robusta, quanto quelle sul Boccaccio, ed altre ancora, da noi già esaminate. In detta pubblicazione, il Torraca, dopo utili, peregrine e interessanti considerazioni intorno all' autore di questo " venerabile monumento dell' ingegno italiano „, ne fissa, prima, sulla scorta di un nuovo dato cronologico, la composizione, tra il 1298 e il 1328, e, poi, ne rileva ed analizza le frequenti derivazioni dal *Milione* di Marco Polo, dalla *Cronaca* di Turpino, da' romanzi francesi intorno a Troia e ad Alessandro, da Virgilio, da Ovidio, da' *Distici* di Dionisio Catone, dalla Bibbia e da parecchie *chansons de geste*; quindi, ne esamina e scompone il contenuto in otto parti, ne segue e illustra lo svolgimento e la elaborazione, e ne mette bellamente in vista i motti calzanti e briosi, la varietà e naturalezza, l' esattezza e l' ordine, il movimento e il colore; ne addita, infine, la ricchezza de' paragoni, le similitudini, assumenti proporzioni di parabole, e i riscontri casuali con la *Divina Commedia*, e ne infiora l' insieme con tocchi leggiadramente psicologici ed estetici. Qualche prova: le considerazioni, cioè, sullo sdegno di Carlo e la consecutiva partenza di Rolando per l' Oriente. Leggiamo: " La scena è ritratta con rapidità d' esposizione e con sobrietà di tocchi efficacissime. Il silenzio dei baroni intorno al sovrano adirato, il moto convulso delle mani di lui, sono come i segni precursori della tempesta imminente. Non la

(1) *Rassegna critica* cit., Roma, 1916, XX, Nn. 1-6, pp. 19-20.

sfida Rolando; le va incontro sereno, sorridente, perchè confida che basti a dissiparla il solo annunzio della conquista di Nobile — conquista, che, all' imperatore e ai suoi consiglieri, era apparsa tutt' altro che agevole. All' invettiva sarcastica di Carlo, tanto più aspra quanto più è breve, alla minaccia del castigo futuro e terribile, segue immediato, irrefrenabile, lo sfogo della sua collera in un gesto, in uno scatto di estrema violenza. Con violenza non minore salta in piedi Rolando, e la sua mano corre all' elsa della spada; ma subitamente la ferma una forza intima superiore, il sentimento della gratitudine. Non senza abilità il poeta, tra l' atto violento, il comando feroce di Carlo, e i movimenti impetuosi di Rolando, ha introdotto due versi d' impressioni sue, che, trattenendo l' attenzione e la viva curiosità nostra, le stimolano di più, le acuiscono sino all' ansietà. Già si teme e s' aspetta, già si vede quasi scender sul capo di Carlo la spada di Rolando; ma no, l' eroe volta le spalle, ed esce dalla tenda. Noi ci sentiamo, ad un tratto, come sollevati da un grave peso „ (1). Qualche altra prova: le considerazioni sulla facoltà creatrice di Minocchio Padovano; dell' autore, cioè. Eccole: " Per servirmi del linguaggio delle scuole, ciò che più importa in un lavoro poetico, non è nè l' invenzione, nè la disposizione; è l' esecuzione. Trovar l' ordito e metterlo sul telaio, è il meno; l' abilità del tessitore si vede, e si deve giudicare, dal modo come riempie l' ordito. A dimostrare la feconda inventiva del Padovano, e l' accortezza, con cui seppe concatenare e intrecciare le sue invenzioni, basterebbe il sunto diligente, che il Thomas ha premesso al testo del poema; la facoltà creatrice si manifesta precisamente in tutto quello, che il sunto lascia da parte. La facoltà creatrice si esplica nella risoluzione dei problemi, che ogni poeta vero, più o meno coscientemente, si pone e risolve via via: — Dato un personaggio, e data una situazione, come si sarebbe egli condotto nella realtà della vita? Che avrebbe sentito, pensato? Che avrebbe detto? Che avrebbe fatto? Appunto i pensieri, i sentimenti, i discorsi, le azioni, sinanche i movimenti, i gesti, i cenni dei personaggi sono la vera e bella creazione del Padovano. Nell' *Entrée*, discorsi e dialoghi si succedono, sto per dire, tanto frequenti quanto i colpi di spada; discorsi eloquenti — come, al bel principio, quello di Rolando — discorsi meditati, materiati di argomenti pratici e di riflessioni opportune, quando re e baroni discutono sul da fare nelle reggie di Aquisgrana, di Pamplona, della Persia, o ne' padiglioni di Carlomagno e del Soldano; dialoghi pronti, vivaci, spigliati, arguti, a botta e risposta, dappertutto, nelle reggie, nelle tende, durante le

(1) F. Torraca: *L' Entrée d' Espagne*, Napoli, Cimmaruta, 1917, p. 35.

marce, mentre si combatte, su le navi, mentre si siede a mensa. Così spessissimo, la narrazione cede il posto alla rappresentazione; lo scrittore si tira da parte, e lascia che i personaggi manifestino l'animo loro direttamente. Accade, a male agguagliare — l'osservava già Orazio — come nella tragedia e nella commedia: ciò, che par di sentire con i propri orecchi dalle voci stesse dei personaggi, ha maggior efficacia, produce più forte impressione di ciò, che è semplicemente raccontato „ (1).

Tutto questo, in verità, per chi voglia, almeno, giudicare serenamente, dimostra, ancora una volta, che il Torraca, il quale non usa trattar le ombre come cosa salda, va sempre in cerca, lo ripeterò ancora una volta, di ciò, che il De Sanctis definiva il *sostanziale* nell'arte: della quale cosa ci convinceremo tanto più, quanto più e meglio esamineremo i non pochi e nuovi contributi, apportati dal Maestro, nel campo della critica dantesca, in questo terzo e ultimo periodo di sua feconda e matura attività letteraria. Non a caso ho parlato di contributi nuovi e non pochi; aggiungerò, anzi, a complemento del mio pensiero: contributi, e positivi, nella cerchia dell'indirizzo storico, e spirituali, artistici, nell' àmbito dell' estetica e della psicologia, quando non si tratti di una fusione degli uni con gli altri, veramente fortunata e vigorosa; contributi, poi, la cui ricchezza e importanza dimostrano che il Torraca si preparava, oramai, ad assidersi, e da gran signore, fra i critici più insigni e gli studiosi più illuminati del pensiero e dell'arte di Dante. Gli è che la sua preparazione, in tale genere di critica, si andava sempre più arricchendo, maturando e affermando; gli è che il suo intelletto, nutrito, oramai, di studi veramente ampi e gagliardi, aveva già acquistato una tempra adamantina e tale, dunque, da potersi profondare nella discussione de' problemi più delicati e complessi della letteratura dantesca; gli è che il suo sguardo, aquilino e penetrante, poteva, oramai, spaziare per orizzanti più vasti e, quindi, fissarsi, ardito e franco, nelle questioni, anche, più aspre e più forti di tale letteratura.

Non seguirò il Torraca lungo il cammino, pazientemente e vittoriosamente percorso, vuoi per pronunziare, fra le notizie errate e scarse degli antichi commentatori, la parola ultima e definitiva sulla morte violenta di *Federico Novello* (1902), avvenuta, contro le altrui affermazioni, nel settembre del 1291, durante una “ cavalcata „ nel Casentino; o per negare, ne *Lo stato della Romagna* (1903), attraverso considerazioni irrefutabili, la presunta parentela fra i Mastini di Penna e i Malatesta di Rimini; o per dimostrare, contro il Davidshon, e

(1) F. Torraca: *L' Entrée* cit., pp. 67-68.

attraverso una ricca illustrazione e documentazione, che *I Campioni " nudi e unti "* (1903) del canto XVI dell' *Inferno* debbano ricercarsi, non fra coloro, che lottavano, a' tempi di Dante, per denari, ne' duelli giudiziari, ma fra gli antichi nostri gladiatori; o per combattere, contro il Casini e l' Amaducci, la presunta consanguineità di *Guido Del Duca* (1903) con la famiglia Onesti di Ravenna; o per individuare, attraverso una nota limpida, sicura e definitiva, oltre che preziosa, nell' accertamento di un particolare notevole della biografia di Dante, nelle vicinanze di Pistoia, non, quindi, in Pistoia, come vorrebbe Alfredo Bassermann, la località, cui il nostro poeta si riferisce, nel XXIV canto dell' *Inferno*, con la sua locuzione *Sopra Campo Picen* (1903); o per rilevare e correggere le non poche inesattezze di un' opera intorno a *Dante e Firenze* (1903) e, insieme, fissare, con ricchezza di acume e di dottrina, la data di composizione delle epistole al Cardinale di Prato e a Moroello di Giovagallo Malaspina, difendere l' autenticità della lettera a Moroello, e discutere, inoltre, dello scopo, che indusse il poeta a recarsi nel Casentino; o, infine, per fermarsi *Sul paragrafo IV dell' " Epistola a Cangrande "* (1903), allo scopo di proporre modificazioni al testo de' due passi, veramente difficili, che ne impedirono sempre la chiara intelligenza. Nè seguirò il Torraca attraverso la via, aspra e forte, che o lo condurrà, *A proposito di Aghinolfo da Romena* (1904), a fissarne la genealogia, grazie all' illustrazione del matrimonio fra Guidoguerra III, " conte palatino in Toscana ", e la " buona Gualdrada ", figlia " dell' alto Bellincione ", e grazie, inoltre, alla discussione e all' esame di non pochi documenti; o, segnandogli il sentiero, lo aiuterà, *Fra chiose e commenti antichi alla Divina Commedia* (1904), a dimostrare, contro Francesco Paolo Luiso, che quel povero Jacopo della Lana, se, da una parte, si limitò a compilare e a tradurre da altri, e sia pure inesattamente, non mancò, poi, dall' altra, di rilevare e correggere sviste e omissioni, errori ed inesattezze e di aggiungervi, anche, qualche cosa di suo; o, guidandolo fra *Ricordi danteschi nella valle del Montone* (1905), lo indurrà a colmare e a correggere le altrui inesattezze e lacune intorno a Rinieri da Calboli, a rilevare e a discutere le inesattezze del commento boccaccesco al verso *Ove dovria, per mille, esser ricetto*, del canto XVI dell' *Inferno*, e, insieme, a dimostrare che il poeta volle riferirsi, con le sue parole, non, come alcuni pretenderebbero, alla *Cascata de' Romiti*, formata dal Rio dell' Avane, ma alla cascata, invece, dell' Acquacheta; o, ricordandogli *Le " prose di romanzi " e il " vulgare prosaicum "* (1905), gli farà dimostrare, contro le altrui sofistiche interpetrazioni e conclusioni, che Dante non si è sognato mai di dare al vocabolo *prosa*, da lui, in parentesi, adoperato sempre nel senso proprio, il significato di poesia didattica e narrativa; o,

richiamandone l'attenzione su *I Conti Della Torre discendenti per linea retta dai Del Bello di Castrocaro, consanguinei di Dante* (1906), gli farà documentare l'altrui facile accontentarsi nella ricostruzione delle parentele; o, infine, inducendolo a occuparsi del *Dante and his Italy* di Lansdale Ragg (1908), gliene farà rilevare e illustrare e la vaghezza del titolo, mal rispondente al pensiero dell'autore, e la superfluità di alcune citazioni, e i riassunti mal dissimulati, e le invenzioni peggio architettate, e la ignoranza grossolana del più e del meglio della recente critica dantesca, e le omissioni ingiustificate, e le lacune molte e gravi, e i silenzi significativi, e, per tacere di altro, gli errori cronologici madornali e quel saltare frequente e sconnesso di palo in frasca, che suggerisce quest' allegra conclusione al Torraca: “ È un tocca e passa continuo; si può chiudere a una pagina e riaprire ad un'altra, senza domandarsi: Dove eravamo rimasti? Potrebbe portare per epigrafe le parole della fata nel *Sogno della notte di mezza estate:* “ Sopra colline, sopra valli, attraverso cespugli e rovi, sopra parchi e recinti, attraverso le onde e le fiamme erro dappertutto alla ventura con moto più dolce di quello della luna „ (1). E neppure lo seguirò, sia che egli si occupi *Di tre recenti pubblicazioni dantesche* (1909), per rilevare, da un lato, le mende e le imperfezioni di un'opera di Pierre-Gauthiez, sulla vita di Dante, e lodare, dall'altro, pur fra opportune e debite riserve, una introduzione di Enrico Cochin alla *Vita Nuova* e uno studio di Arturo Farinelli su *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire* (1909); sia che, *A proposito di Maghinardo Pagani da Susinana* (1909), ne corregga, arricchisca e completi, sulle orme e di un privilegio, concesso, nel 1160, a un monastero da Federico Barbarossa, e delle cronache del Tolosano e di Frate Salimbene, un profilo biografico, tracciato da Pietro Beltrami; sia che, trattando *Di un libro inglese su Michele Scoto* (1911), colga in fallo J. Wood Brown, dimostrandone la leggerezza nelle affermazioni e nell'uso delle fonti, gli scambii di persone, gli errori e le inesattezze; sia che, nell' *A proposito di Bonifazio VIII* (1911), riapra, col sussidio di una preparazione storica ben più vasta e matura, e grazie a una bene altra penetrazione psicologica, una questione, impostata, già, sin dal 1890, attraverso l'esame degli *Studi Danteschi* del Bartolini, per ricostruire, ne' tratti suoi più essenziali e caratteristici, e rilevando e correggendo il giudizio di Enrico Cochin, la fisonomia spirituale dell'impetuoso papa di Anagni, “ satis carnalis circa suos „ e senza scrupoli, dominato

(1) *Bullettino della Società Dantesca Italiana*, N. S., Vol. XV, 1908, Fasc. 4°, p. 263.

da formidabili appetiti e immensa vanità, pretenzioso e violento, implacabile e mondano, e per illustrarne, insieme, l'attività politica e la condotta ne' riguardi di Celestino V, de' Colonnesi e di Filippo il Bello; sia che, discutendo *Di un aneddoto dantesco* (1917), riesamini il sonetto del poeta sulle due torri di Bologna — *Non mi potranno già mai fare ammenda* —, per avanzare ipotesi e congetture fondate e plausibili, per interpetrarlo e chiarirlo esaurientemente e per giungere, infine, nell'illustrazione de' particolari e, quindi, della data di composizione e delle cause del viaggio di Dante a Bologna, a conclusioni del tutto opposte a quelle, cui sono pervenuti altri critici.

E trascurerò anche, e di proposito, altre pubblicazioni: e quella, in cui il Torraca, occupandosi dell'opera di Giovanni Livi, intitolata *Dante, suoi primi cultori, sua gente in Bologna* (1918), la dichiara, senz'altro, frutto di lungo studio e di grande amore, pur impugnandone, e, s'intende, sempre documentando e illustrando, qualche particolare; e quella su *La Divina Commedia, edited and annotaded by* C. H. Grandgent (1919), nella quale, se, da una parte, si loda la ricca preparazione del commentatore, e si trova abile e vivace l'introduzione alla vita e alle opere del poeta, e utili le note preliminari delle tre cantiche e gli argomenti dei singoli canti, e adeguato il concetto circa la poesia e l'arte dantesca, dall'altra, non si manca di rilevarne le manchevolezze e di affermare, inoltre, e provare che il Grandgent non va oltre la superficie nello studio degli episodi; e il saggio sulle *The ladies of Dante 's lyrics* dello stesso (1920), in cui si dimostra, contro il Grandgent, che non si può, nè si deve affatto ravvisare Beatrice, sotto le spoglie di *Violetta*, nella ballata *O violetta, che in ombra di Amore*, che Dante non amò altre donne prima di Beatrice, che la *Matelda* non rappresenta la felicità terrestre, e che Lia, infine, è tutt'altra cosa che la *donna gentile* della *Vita Nuova*, essendo essa una donna puramente e semplicemente reale; e la comunicazione su *La Seconda Soma di Stazio* (1921), in cui, mentre, da un lato, si rileva e illustra la conoscenza dell'*Achilleide* in Dante, dall'altro, si ricerca e dimostra la conoscenza, o meno, della stessa da parte de' più antichi commentatori della *Divina Commedia*: da Ser Graziolo de' più Bambaglioli, cioè, a Iacopo Alighieri, dall'autore delle *Chiose anonime* a Iacopo della Lana, dall'autore dell'*Ottimo Commento* a Pietro Alighieri, dal Boccaccio a Benvenuto da Imola e da Francesco da Buti all'*Anonimo fiorentino*; e, per tacere di altro, lo studio sul *Fiore* (1922), nel quale, grazie ad " argomenti esterni " e, insieme, ad argomenti derivati dal testo del poemetto, si dimostra, attraverso il sussidio di nuove indagini e la confutazione, definitiva, dotta e peregrina, degli orgomenti tutti degli avversari, la nessuna appartenenza

di detta opera al divino poeta. Si taccia, pure, di tutte queste pubblicazioni, ma non si manchi di notarne quel tesoro di varia dottrina e di sana erudizione, da lui sapientemente accumulato e diligentemente ed efficacemente digerito; nè si manchi di rilevarne l'accortezza nell'ordinarlo, l'acume nel discernerlo, la chiaroveggenza nel graduarlo e disporlo, e, infine, la misura nell'elaborarlo a vital nutrimento degli studi e del pensiero degli altri. E tutto ciò, in grazia di quella maturità ricca e feconda, raggiunta oramai nell'àmbito della critica dantesca, e che gli permette di dare frutti, tanto più peregrini e copiosi, quanto più vive e grosse sono le resistenze, contro cui egli deve percuotere lungo il suo cammino; in grazia, in una parola, di quella maturità, che gli concede, oramai, ampiezza e solennità di respiro, e che, aguzzandone il volere, attraverso i preziosi sussidi, dottrinali e artistici, scrupolosamente preparati, gli facilita, da una parte, e per diversi rivi, l' esame e l' illustrazione della vita e dell'attività complessa e multiforme di Dante e, dall'altra, coopera vigorosamente allo studio e alla esegesi della *Mirabile Visione*. È proprio il caso, dunque, di affermare che il Torraca, padrone, oramai, e assoluto, della materia, ne domina, col suo sguardo linceo, la trattazione e v'imprime, inoltre, plasmandola a suo modo, e sorretto dalla esperienza, diuturna e compiuta, del metodo, un'impronta personale per davvero manifesta e sicura.

Non a caso, ho parlato di occhio linceo e d'impronta personale manifesta e sicura: prova ne sieno e le salde ricostruzioni del *sostanziale*, attraverso quella ricerca, assillante e scrupolosa, del *nuovo* e del *vario*, che, ora più che mai, regge e governa la sua opera, pur tra la disamina laboriosa de' particolari più minuti, e le verità intuite, attraverso ipotesi e congetture, sapientemente messe innanzi e architettate. Per le verità intuite, ricorderò che il Torraca, tanto per addurne qualche esempio, sin dal 1902-1903, discutendo della data di composizione del carme, inviato da Giovanni Del Virgilio a Dante e contenente un'allusione alle prime due cantiche della *Divina Commedia*, la faceva risalire, senz'altro, per alcune sue considerazioni, a non più tardi del 1316: ebbene, a quindici anni di distanza, Giovanni Livi dimostrò, con dati di fatto, l'esattezza inoppugnabile della intuizione del Torraca. E ancora: sin dal 1890, il Torraca, occupandosi de' *Prolegomeni* dello Scartazzini, a un certo punto, scriveva: " Della lettera di Dante a Cane della Scala lo Scartazzini si giova parecchie volte, la giudica " assolutamente indispensabile a chi legge il Poema sacro „; ma, contro il proprio gusto e desiderio, *deve confessare* che all'autenticità non crede. Io mi permetto di domandare, prima di tutto: Posto che " se non è di Dante, è *certamente scritta nel suo spirito* „, chi mai

avrebbe potuto scriverla, e perchè? „ (1). Nove anni dopo, riesaminando la questione dell'autenticità, rimessa sul tappeto della critica da un poderoso attacco offensivo del D'Ovidio, dopo una marcia a fondo contro una tale offensiva, conchiudeva interrogando e ripetendo: " Chi, e per qual fine l'avrebbe composta? „. Nel 1920, finalmente, a trenta anni, appena, di distanza — che cosa è mai un trentennio, perchè vinca il vero con più persone? — poteva scrivere, trattando de *Le lettere di Dante*: " Venti anni fa, uno studioso di Dante de' più dotti e più acuti, il D'Ovidio, affermava: " Il *dossier* delle epistole dantesche è in quarantena; anche per parecchie di esse il sospetto, possiamo dirlo tragicamente, è ormai certezza „. Oggi, coloro, che accettino ancora la severa sentenza, credo si possano contare su le dita „ (2). E questo sia suggel! E pensare che il D'Ovidio aveva avvertito: " Probabilmente egli [il Torraca] avrà la soddisfazione di far per ora sospendere l'esecuzione del reo o di galvanizzare il cadavere „ (3). Probabilmente? Senza dubbio: ma non per sospenderne l'esecuzione o per galvanizzare un cadavere; per rimuoverne, invece, ogni menzogna e render manifesta tutta la verità, attraverso, anche, qualche percossa a qualcuna delle più alte cime degli studiosi dell'arte e del pensiero di Dante. Per la ricerca, poi, del *nuovo*, mi limiterò a notare che il Torraca, sdegnoso, e sempre, di procedere sulle orme de' suoi predecessori, nel dibattito di una tesi, nello studio di un argomento, va sempre in cerca, mettendo in moto la sua immaginazione, di nuove ipotesi da affacciare, di nuove indagini da determinare, di nuovi contributi da raccogliere e apportare. Loda il Carducci, nel sonetto sulle due torri, " la scioltezza della versificazione, l'accavallarsi d'un verso su l'altro, le pose della cesura, specialmente nel verso 11°, e il passaggio ardito e franco della sentenza dalla prima alla seconda terzina? „ E ricorda il Filippini " l'imprecazione di Guido da Montefeltro: " a cui mal prenda „, e, a proposito degli *spirti dolenti*, gli spiriti e spiritelli della *Vita nuova?* „ Ed ecco il Torraca osservare: " Io noto la spigliatezza e l'energia della mossa iniziale, che mi fa pensare al primo verso di un altro sonetto, posteriore e, forse per ciò appunto, molto più bello:

Nulla mi parrà mai più crudel cosa.

E noto che qui, forse per la prima volta, appare, nella minaccia agli occhi, quell'efficacissimo traslato *uccidere*, del quale, poi, Dante si

---

(1-2) F. TORRACA: *Studi danteschi* cit., p. 24; *Nuovi studi danteschi* cit., p. 138.
(3) F. D'OVIDIO: *Studii sulla Divina Commedia* cit., p. 474.

varrà e nella *Vita nuova*, e nell'epistola a Moroello, e nel poema „ (1). E ancora: il Filippini, appellandosi al commento di quel Benvenuto da Imola, che egli definisce *storico veridico*, e alla testimonianza del Boccaccio, manda il poeta a studiare a Bologna, nella sua prima giovinezza? Ed ecco il Torraca impugnare, prima, la *veridicità storica* di Benvenuto e dimostrare, poi, che il Boccaccio, da cui, del resto, Benvenuto deriva il suo commento, e che non è più veridico di Benvenuto, rivedendo e correggendo il *Trattatello in laude di Dante*, " non ripetè più la notizia in modo da dare al lettore l'impressione che Dante, subito dopo i primi studi, fosse andato a Bologna per continuarli; e quando, da ultimo, commentò la *Commedia*, distinse nettamente gli studi del poeta in patria — arti liberali, poesia, storia, filosofia morale e naturale — da quelli di filosofia naturale e di teologia, fatti dopo l'esilio, ma *non a Bologna* e a Parigi, come aveva scritto prima, bensì unicamente a Parigi. Del resto... lo stesso sonetto su le due torri lascia chiaramente intendere che Dante, quando lo compose, non aveva posto il suo domicilio a Bologna; altrimenti, non il giorno dopo, ma un'ora, mezz'ora dopo, avrebbe potuto aver l'opportunità di ripassare per il trivio di Porta Ravegnana, e, guardando un po' meglio e più a lungo, correggersi da sè, rettificare la prima impressione, rinunziare all'idea, se pure gli fosse già balenata, di considerar il suo sbaglio involontario come "un gran fallo „, degno di diventar argomento di quattordici versi „ (2). Il d'Ancona e il Del Lungo, rilevando le manifeste relazioni, cosa già fatta, e da parecchio, dal Torraca, tra il sonetto sulle due torri e i paragrafi IX e X della *Vita Nuova*, e illustrando l'epoca del viaggio a Bologna, affermano che Dante dovrebbe esservisi recato nell'autunno del 1285, cavalcando, lungo l'Arno — la *Vita Nuova*, in parentesi, descrivendo il viaggio, parla di " uno fiume bello e corrente e chiarissimo, lo quale sen gìa lungo „ il cammino del poeta — con Senesi e Fiorentini, per assediare il castello di Poggio Santa Cecilia? Ed il Torraca domanda: " Si è proprio certi che il " fiume bello e corrente e chiarissimo „ sia l'Arno? Non senza un perchè, il D'Ancona, da quell'uomo cauto, che era, scrisse: *probabilmente*. Io non so se, nel 1285, l'Arno fosse, come ora, un buon tratto prima di entrare in Firenze, tutt'altro che *chiarissimo*... Ricorderò che un fiorentino del Trecento, l'Anonimo commentatore di Dante, al verso

Sopra il bel fiume d'Arno alla gran villa,

appose questa chiosa abbastanza significante: " Chiama l'Auttore il

(1-2) F. TORRACA: *Nuovi studi danteschi* cit., p. 57,61.

fiume d'Arno bello, *per rispetto del paese bello* per lo quale egli corre „ (1). Quindi il Torraca continua, e, s'intende, sempre provando e riprovando, col dimostrare che l'Arno fosse tutt'altro che *chiarissimo* nella stagione delle piogge, il 26 novembre, cioè, del 1285, epoca della partenza dei cavalieri; salvo, poi, a concludere, attraverso considerazioni formali, non poche, nè lievi, come quelle, per esempio, e intorno all'*uno fiume*, espressione, invero, troppo indeterminata per l'Arno e, quindi, priva di ogni particolare caratteristico, riferentesi a detto fiume, e intorno a quel *sen gìa*, che non è un *sen venìa*, e intorno ad altre forme, ancora, del testo della *Vita Nuova*, salvo, dunque, a concludere: “ Se il fiume, che Dante costeggiò, non fu nè l'Arno, nè alcuno degli affluenti dell'Arno, potè essere il Reno, col quale si va “ diritti a Bologna? „ A me non pare. Ignoro, se, verso il 1287, la strada da Pistoia a Bologna, per la valle del Reno, fosse molto agevole; ma so che i Fiorentini non avevano bisogno di percorrere fino a Pistoia venti miglia in pura perdita di tempo, perchè un'altra strada conduceva quasi in linea retta da Firenze a Bologna, per il Mugello e la valle della Sávena... Bella era la Sávena: Giovanni Del Virgilio la decantò a Dante “ viridi niveos interlita crines, nympha procax „; forse era allora più ricca di acque che non ora. Da Bologna, poi, per la via Emilia larga e diritta, si andava allora, e si va ora, comodissimamente, a Faenza. Or, quando trovai, nella cronaca di Pietro Cantinelli, che, nel mese di agosto del *1287*, il capitolo faentino, per le preghiere e sollecitazioni di Maghinardo da Susinana, elesse Vescovo l' arcidiacono fiorentino messier Lottieri della Tosa, e che questi giunse a Faenza il 30 settembre, “ et cum eo *maxima societas maiorum clericorum de Florentia et nobilium militum* eiusdem terre „, corsi col pensiero al racconto della *Vita nuova* e al sonetto delle torri. Non potè esser Dante — pensai — uno di quei nobili cavalieri, che accompagnarono il nuovo eletto? Non potè, traversando con la comitiva Bologna, passare presso la Garisenda, o, lasciati per poco i compagni, correre ad ammirarla?... Questa mia è una semplice congettura; ma — domando — non è una coincidenza per lo meno singolare che il sonetto di Dante fosse trascritto, a Bologna, dal notaio Enrichetto delle Querce, *nella seconda metà del 1287?* „ (2). Una semplice congettura? Vero; ma fondata sulla storia. Il Torraca, insomma, quando se ne presenta il destro, nel ricercare il *nuovo*, si compiace di movere a sè stesso delle difficoltà, di porsi de' quesiti, per la gioia e la soddisfazione di superarli. Oh, perchè mai, si domanderà, un giorno, *Dante tra medici e speziali* (1921)? Perchè gli speziali, secondo al-

(1-2) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 67, 75-76.

cuni, facevano, non solo commercio di farmachi e di spezie, ma anche di libri; perchè, secondo altri, nell' Arte de' Medici e degli Speziali, erano compresi i Pittori, cui Dante si sentiva, in qualche modo, legato per la sua attitudine al disegno. Perchè, ed eccoci al perchè del Torraca, preceduto da questa arguta osservazione, che sa di scherzo, ma che, in fondo, dice pur qualche cosa: " Non so se qualcuno abbia fatto un'osservazione non meno seria; cioè che Dante poeta, Dante scrittore, doveva avere spesso bisogno di rifornire il suo scrittoio, e, perciò, di riccorrere alle botteghe degli speziali. Sappiamo, infatti, dal Sacchetti, che, quando il notaio Ser Bonavere " si pensò di fornirsi per grandissimo tempo d' inchiostro e di fogli e di penne e di pennaiuolo ", andò *a uno speziale*, e comperò tutte queste cose " (1). Quindi, il vero e nuovo perchè: " [Dante], uomo colto, e desideroso di accrescere la propria cultura, dovette scegliere tra le due sole Arti, che accoglievano persone colte, o quella de' Giudici e Notai, o quella dei Medici. Preferì la seconda, che aveva più strette attinenze con la filosofia — in senso largo — alla quale egli attendeva da un paio d' anni con grande ardore. Eran quelli gli anni, in cui tutta Italia era piena della fama di un illustre medico e professore di medicina fiorentino, Taddeo d' Alderotto, che aveva appunto sollevato la medicina dalla pratica empirica ad una " strettissima colleganza con la filosofia ". Tra tante altre sue opere, aveva Maestro Taddeo tradotto in volgare l' *Etica* di Aristotile; non bene a giudizio di Dante, ma, comunque, l' aveva tradotta. Un altro celebre medico fiorentino contemporaneo del Poeta, Dino del Garbo, commentò la canzone filosofica su l' amore di Guido Cavalcanti. Che più? Tra i medici erano parecchi rimatori — Maestro Francesco, Maestro Torrigiano, Maestro Simone Ranieri, Maestro Rinuccini " (2).

Ed eccoci, ora, alla ricerca del *vario*. Circa detta ricerca, mi limiterò a ricordare uno studio su *Le lettere di Dante* (1920): documento significativo della più alta importanza di quell'attitudine speciale nel Torraca a sveltire e variare gli argomenti tutti e, quindi, anche i più tetragoni all' influsso della varietà e della sveltezza; testimonianza di quella *genialità critica*, propria del suo abito spirituale, e di cui egli, invero, si serve con garbo e discrezione, distribuendo egualmente la luce del suo pensiero, la bontà del suo gusto, i tesori della sua erudizione e l' accortezza del suo discernimento tra le fila delle sue indagini e de' suoi lavori. All' illustrazione storica, esauriente e tutt'altro che greve, del contenuto delle *Lettere*, delle occasioni, che le determinarono, e de' personaggi, cui esse furono spedite, fan debito

(1-2) *L' Illustrazione medica italiana*, Genova, Anno III, N. 2, pp. 17-18.

riscontro e la ricerca de' loro echi formali e sostanziali nella *Mirabile Visione,* e il rilievo di passi virgiliani, congiunti insieme e parafrasati, oltre che adattati, nella loro prosa, e la descrizione e riproduzione, vigorosa ed efficace, degli avvenimenti e, perciò, dell'*ambiente*, in cui esse germinarono, e il ricordo, palpitante e commosso, di episodi biografici, e il rilievo della nota, altamente patriottica, che squilla e vibra nella voce del Poeta, invitante " tutti e singoli i re d' Italia... e senatori dell'alma città, nonchè duchi, marchesi, conti e popoli „ ad aiutare Arrigo VII, e le relazioni tra qualche lettera e il *Convito*, e le ricerche degli echi letterari, provocati da alcuni avvenimenti, e gli accenni alla cultura storica di Dante, e l' assenza in lui di ogni pregiudizio, e, per tacere di altro, il sussidio delle opere sincrone e la condensazione, anche, dell' altrui pensiero: degna cornice di un quadro, altrettanto degno di essa, e per chiarezza di prospettiva, e per sobrietà di linee, e per efficacia di tocco, e per varietà di colorito; e per acutezza, inoltre, e opportunità di considerazioni. Ecco, infatti, quanto scrive a proposito dell' esilio di Cino; di quel Cino, che, secondo alcuni, dovrebbe essere appartenuto a' Neri, non a' Bianchi, e il cui esilio dovrebbe coincidere con quello de' Neri e, quindi, esser posto tra il 1301 e il 1306: " La verità è che un documento, dal quale risulti che Cino fosse stato esiliato dal 1301 al 1306, perchè di parte Nera, non esiste. Tra i Neri espulsi allora furono sei Sigisbuldi, non più; tra essi, non lui, e nemmeno il padre... Un suo zio fu eletto Vescovo di Pistoia nel 1303, quando il governo del comune era in mano dei Bianchi. Nello stesso anno, egli indirizza una canzone, come ad amico intimo, al Capitano del popolo, ch' era stato chiamato all' uffizio dai Bianchi... In tutto il suo copioso canzoniere, non s' in contra una sola frase di biasimo ai Bianchi, la quale possa fare il paio con questa, ch' è sua: *A dispetto dei Neri*... È certissimo che fu, come Dante, grande ammiratore di Arrigo VII, di cui pianse la morte in due canzoni, da cui sperò che *l' esule fora redito;* fu *assessore* di Ludovico di Savoia, andato a Roma nel 1311 per prepararvi l' incoronazione del re; nelle opere giuridiche, sostenne la tesi ghibellina, la tesi della *Monarchia*. Sembra, per tutto ciò, molto probabile che fosse andato *in volontario esilio* — parole sue — per le sue opinioni imperialiste, dopo l'elezione di Arrigo „ (1). E altrove: " Il latino delle lettere di Dante è certamente duro ed aspro; ma noi non commetteremo l' errore di Niccolò Niccoli, il quale, nel dialogo del Bruni, avrebbe preteso che Dante avesse scritto come Cicerone. Nel primo ventennio del secolo XIV, anche da uno scrittore

(1) F. TORRACA: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 143-145.

di alto ingegno e di vasta coltura, non si può pretendere, non dico la perspicuità e l'eleganza di un antico, ma la facilità e l'abbondanza di un umanista. Non si deve dimenticare che Dante il latino l'aveva quasi imparato da sè: racconta egli che, cercando consolazione, dopo la morte di Beatrice, nel libro di Boezio e in un dialogo di Cicerone, dapprima gli fu duro entrare nella loro sentenza. Perciò non credo, come altri ha creduto, che, per questo rispetto, avesse esercitato molta influenza su lui la maniera verbosa, frondosa, falsa, messa in voga dai maestri dell'arte di dettare... Egli scrisse per conto proprio, per esprimere ciò, che fortemente pensava e sinceramente sentiva. Ebbe più familiari i poeti che non i prosatori antichi; più di questi, le opere di Aristotile — orribilmente tradotte — di Alberto Magno, di Tommaso d'Aquino. Il *Donato* fu la sua grammatica; le *Derivazioni* di Uguccione il suo vocabolario. Soprattutto sentì l'influenza del latino della Bibbia. Le sue lettere sono seminate di sentenze tolte di lì; di lì provengono quelle espressioni, che a noi parrebbero seicentesche... Perchè la sua prosa latina fosse decorosa, armonica, si sottomise ad un duro freno dell'arte, alle rigide regole delle clausole ritmiche, le quali restringevano e mortificavano la libertà e la vivacità dell'espressione, obbligavano a quelle date costruzioni e collocazioni, all'uso di certi vocaboli, e non di altri. E, nondimeno, attraverso tanti intoppi, spesso il suo sentimento, la sua passione, si apre la via, e prorompe gagliardamente, eloquentemente. La fortezza e la nobiltà del suo carattere, l'alta coscienza di sè, la cura gelosa della propria dignità, lo sdegno dell'altrui viltà di cuore, trovarono espressione adeguata nella lettera del rifiuto, limpida, schietta, nuda di frasi scritturali e di citazioni, tutta cose „ (1). Altro documento cospicuo dell'attitudine del Torraca a variare la materia, di cui tratta, è *Il canto VII dell' Inferno* (1921). Tutti avran letto questo canto de' prodighi e degli avari; tutti, dunque, ricorderanno quella nota, dirò così, dottrinale, che, in parte almeno, lo informa e che contribuisce, per l'assenza, anche, di quel sentimento di profonda e commossa umanità, da cui sono come pervasi e dominati altri canti, a renderlo alquanto arido; arido, perchè privo di “ un'ombra, un personaggio, che narri la sua storia tragica, o predica al poeta il futuro, o in altro modo attiri la nostra attenzione, ci ispiri compassione e ribrezzo „; perchè, in una parola, vi “ manca la più alta manifestazione dell'arte dantesca „. Ebbene, detta nota di aridità non si avverte; dovrei, anzi, aggiungere: scompare, attraverso la illustrazione del Torraca; si legga detta illustrazione e poi si giu-

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 175-177.

dichi. È un continuo rialzare e rincalzare la materia, con nuovi contributi, attraverso considerazioni dotte e originali; una ricerca assennata e assidua delle prime scaturigini del canto, attraverso la trama dell' attività giovanile del Poeta e quella, anche, posteriore al suo esilio; un salire, avveduto e sapiente, dalle forme più rudimentali del pensiero dantesco all' espressione più solenne e matura dello stesso, attraverso il lento e progressivo evolversi e il definitivo e saldo trasformarsi delle sue cellule primordiali in organismo complesso e perfetto. Oh le impressioni efficaci, durevoli e profonde del trattatello di Boezio e del dialogo di Cicerone, letti, morta appena Beatrice, e attestanti la incertezza e instabilità dei beni terreni e il pregio e l' onore della virtù! Oh la Liberalità, egualmente lontana da' prodighi e dagli avari, e terza nella serie delle undici virtù aristoteliche, apprese nelle scuole de' filosofanti! Delle virtù, cioè, che rendono gli uomini felici e che si trovano a eguale distanza fra ogni eccesso e difetto. E quante altre spigolature, fra le opere minori del poeta, a degna documentazione della genesi e a chiosa definitiva del processo d' incubazione di questo settimo canto! Dalla esortazione alle donne di non concedere mai la loro bellezza e il loro amore agli avari all' ammonimento, nelle canzoni morali, a proposito di quella nobiltà, che non daran mai le ricchezze, e al disprezzo, nelle stesse, dell' avarizia e della prodigalità; dallo spettacolo de' superbi, degl' invidiosi e degli avari, presentatosi allo sguardo del poeta, entrato appena nella vita, alla gente nuova e a' sùbiti guadagni, che avevano generato già orgoglio e dismisura; dalla povertà, infine, dell' esilio, che gli fa giudicare le ricchezze " false traditrici, piene di tutti i difetti ", alle fiere invettive contro la falsa liberalità: è tutto un bel florilegio di considerazioni, acute e originali, che seguono e illustrano, sapientemente e opportunamente, l' elaborarsi e il maturarsi del canto attraverso il pensiero e l' anima del poeta. Se a tutto questo, poi, farem seguire lo studio de' così detti materiali, derivati, ma, insieme, ricreati dalla immaginazione potente e dal vigore e rigore logico dell' Alighieri, e, quindi, l' esame delle differenze di forma e di sostanza tra la Fortuna, per esempio, dantesca, da una parte, e quella di Boezio, di Alano di Lilla e di Giovanni di Meung, dall' altra; se vi aggiungeremo, inoltre, e il rilievo della naturalezza nel dialogo, e l'accenno al riflesso del pensiero di Aristotile e di San Tommaso in alcune parti del canto, e l' illustrazione di una particolare importanza dello stesso in rapporto a' canti precedenti, e, per tacere di altro, il ricordo della prima apparizione di spunti o motivi, altrove svolti e fecondati: se vi farem seguire tutto questo, comprenderemo, allora, di che cosa mai possa esser capace una mente ricostruttrice e ricreativa come quella del Torraca. Nè si manchi di aggiungervi qualche

tocco, breve, ma efficace, sull' estetica di alcuni versi; de' seguenti, per esempio:

> Non noccia
> La tua paura, chè, poder ch'egli abbia,
> Non ci torrà lo scender questa roccia.

Leggiamo: " L' esortazione pronta e calorosa, con l' energia della doppia negazione — *non ti noccia; non ci torrà* — con l'accenno sdegnoso — " quale che sia la sua potenza „ — deve sgombrar lo sgomento dall'animo del discepolo, infondergli coraggio e fiducia. Compiuto rapidamente l'uffizio di guida accorta e amorevole, subito, con maggior forza, Virgilio si volge a Pluto. Grande è il nemico; eppure Virgilio gli grida, come a uno scolaretto: *Taci!* E lo vilipende chiamandolo *maledetto lupo*; e quasi lo deride:

> Consuma dentro te con la tua rabbia!

Come cresce nella nostra immaginazione Virgilio! Come si erge maestoso e fiero di fronte all' immane mostruosità di Pluto, che si immiserisce ed abbassa! „ (1). O di questi altri:

> Quali dal vento le gonfiate vele
> Caggiono avvolte poi che l'alber fiacca,
> Tal cadde a terra la fiera crudele.

Anche qui una prova: " Grande scena, scolpita ne' suoi tratti essenziali: un'impressione di paura, un pronto e persuasivo incoraggiamento, un'apostrofe veemente, una caduta. Cade l'ostacolo, che pareva, a prima vista, insormontabile; precipita a terra, di schianto, il *gran nemico* e i poeti passano, " e più di lui non si ragiona „ (2). Nè si manchi, infine, di aggiungervi qualche considerazione d' indole generale sull'eccellenza dell'arte dantesca e su' mezzi per comprenderla e valutarla. Eccone qualcuna: " Più si legge, e meglio si comprende, e più si ammira. Ma altro è aver innanzi, sia pure per la centesima volta una bella persona vivente, che si muove, guarda, parla, sorride; altro è tener spiegate tra le mani le fredde pagine d'un libro. E poi, questo libro stupendo, che ci fu posto in mano, quando eravamo ancora

---

(1-2) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 310-312. Conferenza tenuta a Roma nel 1910.

incapaci di percepire la profonda umanità della sua poesia, la sublime maestria della sua arte; quando maestri e commenti trattenevano la nostra attenzione alle figure, ai tropi, agli arcaismi, alle licenze poetiche, alle diverse interpretazioni di uno stesso verso, e sinanche di una stessa parola; — noi, spesso, lo leggiamo freddi e distratti. " Il più divin s' invola ". Se vogliamo provare la sincerità, la freschezza, la vivacità, l' incanto delle prime schiette impressioni, facciamo un piccolo sforzo; osserviamo, riflettiamo, soprattutto lasciamo che la nostra immaginazione si metta in moto, e ci si riveleranno bellezze prima inavvertite, come, di sotto a uno strato di polvere o a una crosta d' intonaco, vediamo talora tornar alla luce i superbi disegni e i vividi colori di un antico dipinto " (1).

Nè questo è tutto. Nel 1888, Isidoro Del Lungo, rioccupandosi della tenzone di Dante con Forese, scriveva: " Di queste Rime ripeto quanto l'altra volta ebbi a dire, doversi credere posteriori al 90, cioè alla morte di Beatrice, e appartenenti a quel periodo della vita di Dante, nel quale essa ebbe poi a rimproverargli d'averla quasi dimenticata, ed aver volto i suoi passi per via non vera, " Imagini di ben seguendo false Che nulla promission rendono intera ", ed esser " caduto "; ed egli a confessare, che " le presenti cose Col falso lor piacer volser miei passi Tosto che 'l vostro viso si nascose "...... Da Beatrice il primo, dalle allegorie morali e filosofiche il terzo, dalla passione mondana prenderebbe nome il secondo di tali periodi della lirica dantesca; e ad esso io tengo per fermo che appartenga la Tenzone di Dante con Forese Donati " (2). Nel 1904, poi, il Torraca, riprendendo l'opera Del Lungo e di altri studiosi, quali il Carducci, il Suchier, il Gaspary, il Chini e lo Zingarelli, pubblicò, anch' egli, un lavoro su *La tenzone di Dante con Forese:* tenzone, che poteva tuttavia considerarsi quale un " enigma forte " e tale, quindi, da aspettarsi ancora la luce di qualche Naiade, che sapesse risolverne i dubbi del contenuto e diradarne le incertezze. Quali le conclusioni di esso? Quali dovevano essere, perchè l'edifizio, costruito, alquanto alla leggiera, da alcuni critici, a proposito della famosa giovinezza, viziata e lorda, de' due tenzonanti, di cui i sonetti dovrebbero essere una eco postuma, certa e significativa, e, perciò, una prova salda e sicura, crollasse sotto i colpi di maglio, ben preparati e meglio assestati, della nuova critica. Niente, insomma, equivoci indecenti nel sonetto: *Chi udisse tossir la mal fatata*, ma una dipintura, soltanto, della

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., p. 312.

(2) I. Del Lungo: *Dante ne' tempi di Dante*, Bologna, N. Zanichelli, 1888, pp. 440-441.

miseria e dello squallore di casa Donati; niente allusioni equivoche e doppi sensi, ma tocchi realistici, pervasi da una nota di profonda e amara ironia. " Dante, [in una parola], vuol dipingere in un quadretto *d'interno* lo squallore della casa di Forese, la miseria, in cui questi è caduto: ce ne avverte la sconsolata suocera con quel lamento, che le sgorga dal fondo dell'anima: — Povera figlia mia, a che sei ridotta, pur con la bella dote, che ti demmo! — Ce n'offre la miglior conferma Forese, pigliando le mosse, nella risposta, dalla miseria appunto, della quale Dante lo beffa e rimprovera " (1). E di che luce nuova s' illumina tutto quanto il terzo sonetto: *Ben ti faranno 'l nodo Salamone*, con la semplice sostituzione, richiesta, anche, dalla rima, della parola *carte* a quella parola *carne* del primo verso della seconda terzina, per la quale non mancarono le ipotesi e le congetture più insane e più strane! Dalla carne, per esempio, messa da banda in quaresima, secondo il Del Lungo, a un'altra carne, e sempre secondo il Del Lungo, che il tacere è bello, e " della quale Dante stesso, in fine del XV canto dell'*Inferno*, diceva che avrebbe potuto enumerare i sozzi seguaci, *s'avesse avuto di tal tigna brama* " (2); dalla carne scarsa di Firenze, che Forese si procurava, secondo il Chini, " con un'arte di frodo ", all'astinenza del commercio coniugale, che, secondo il Suchier, si usava imporre di quaresima, nel Medio Evo. Altro che carne! Le carte dei debiti; le obbligazioni, insomma, scritte sul *cuoio* e che avrebbero vendicato la carne, tolta da Forese con danaro, ricevuto in prestito, ma non restituito. Nè rimproveri e accuse di peculato e d' illeciti guadagni, contro Dante, nel quarto sonetto: *Va, ti vesti i' San Gal, prima che dichi*, a proposito de' lavori, sull'Arno, ne' pressi del castello d'Altafronte, e dell'amministrazione delle rendite dell'ospedale di San Gallo, ma rinfacci della povertà del Poeta, costretto a importunare gli stessi Donati, con le sue sollecitazioni, e ad esortare, insieme, implorando, il fratello e la sorella a non abbandonarlo, non potendo egli contar sugli aiuti del Belluzzo. E tutto questo, senza parlare dell'ultimo sonetto: *Ben so che fosti figliuol d'Allaghieri*, in cui alla " interpetrazione gentilizia " del quarto verso, data dal Del Lungo, se ne sostituisce un'altra del tutto nuova, ma lucidissima, salda e sicura; e pur tacendo e della data di composizione, sapientemente ricostruita, e di altre e nuove interpetrazioni, che han fatto pensare, e non poco, e per gli argomenti dotti e peregrini, attraverso cui vengono presentate e prospettate, e per le chiose, anche, persuasive e seduttrici, da cui sono seguite: per un complesso, in una pa-

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., p. 4.
(2) I. Del Lungo: *Dante ne' tempi di Dante* cit., p. 449.

rola, di ragioni, che ci autorizzano a considerare come chiusa, e definitivamente, o quasi, e attraverso una piena e completa inversione e trasformazione di termini, la disputa, oramai vieta e a lungo dibattuta, intorno a questa irosa tenzone. " La quale, generalmente, pur dopo il giudizio del Carducci, considerata e studiata solo come documento biografico quasi indecifrabile, in verità non manca di valore psicologico ed artistico. Per la prima volta vi appare uno de' caratteri dell'arte dantesca, la virulenza dell' ira, che, traboccando impetuosa e rovente, brucia dove tocca, ma impedisce all' ironia di suscitare il riso. E vi appare la felice attitudine del futuro autore della *Commedia* a ritrarre scene e caratteri con pochi tocchi di scalpello. Chi dimentica più il lamento semiserio della suocera di Forese, o gli atti e le parole della gente " che ha borsa a lato ", quando egli si accosta? Ma mi par giusto rilevare che Forese gli tien testa senza troppo suo svantaggio. Dante era, sì, giovane, forse giovanissimo; ma era Dante! Forese probabilmente non s'era mai provato prima a mettere insieme quattordici versi, e ci ha lasciato questi tre soli sonetti: non è un Rustico di Filippo, tanto meno un Cecco Angiolieri; pure, non gli si dovrebbe negare un posticino suo proprio nella storia della poesia satirica e burlesca. Il quadretto, da lui abbozzato, di Dante seduto in terzo al desco dell'ospedale, *con la farsata*, è degno di maggiore artista " (1).

Non mi si accuserà, dunque, di feticismo, se io, dopo tutto, affermerò di ravvisare, in questa *Tenzone*, qualcosa di più che il solito *vario* e *nuovo* e *sostanziale;* mi sembra, infatti, di ravvisarvi un altro elemento, che, a voler dir proprio, noi dovremmo definire *originalità* e *genialità*. Nè questo è il solo caso, in cui detta genialità e originalità si manifestino attraverso un'operá innovatrice e, insieme, sovvertitrice, che, intuendo e analizzando, decomponga e ricrei; sotto un certo aspetto, anzi, potrei affermare che la tempra spirituale del Torraca, per fondamento impostole da natura, tenda sempre a manifestarsi attraverso detta genialità e originalità. Altro caso tipico del genere, l'abbiamo ne *I precursori della Divina Commedia* (1906): una vera carica a fondo contro i cacciatori, a oltranza, di fonti dantesche fra la letteratura ascetica medioevale; carica, la quale, procedendo tra l'arguzia e la canzonatura, pone, per la prima volta, e, invero, ne' suoi termini giusti, la questione, discutendola e illustrandola, da una parte, energicamente e variamente, e, dall'altra, risolvendola in modo affatto geniale e inaspettato. Questione, poi, abbastanza vieta e assai dibattuta; è così ricco, infatti, il catalogo delle opere, messe su in pro-

(1) F. TORRACA: *Nuovi studi danteschi* cit., p. 39.

posito, e tutt' altro che scarso il numero di coloro, che se ne occuparono: da Eustazio Dicearco (P. Ab. Di Costanzo), invero, a G. Gherardo De' Rossi; dal Cancellieri al De Romanis; dal Canali al Pozzetti; dal Delepierre al Wright; dal Labitte al Fauriel, e, tanto per finire, dal Mango al Villari, l' elenco è tutt' altro che breve. Si legga, ora, quanto scriveva, nel 1840, A. F. Ozanam, pubblicando il suo *Dante et la philosophie catholique au troizième siècle:* " Long-temps la Divine Comédie fut considérée comme un monument solitaire au milieu des déserts intellectuels du moyen âge. D' une part, on ne lui trouvait aucun terme de comparaison parmi les productions légères des trobadours, les seules que l' on connût encore de cette époque dédaignée, et par conséquent mal comprise. D' un autre côté, si l' on y découvrait de fréquentes imitations de l' antiquité classique, ces réminiscences semblaient s' arrêter aux détails: l' ensemble du poème ne pouvait se réduire aux types reçus... L' originalité absolue de la fable dantesque était donc devenue pour les philologues italiens un texte alternatif d' éloges et de récriminations. Aujourd' hui, des études plus profondes ne permettent plus de laisser la Divine Comédie dans son isolement imaginaire. Il serait facile de grouper autour d'elle de nombreuse fictions du même genre, éparses dans la littérature de tous les âges " (1). E altrove, dopo aver passato in rassegna alcune visioni medioevali, conchiudeva: " Ainsi la fable poétique de la Divine Comédie remonte par une tradition non interrompue aux livres inventions du cycle légendaire, aux récits des auteurs ascétiques, aux témoignages de l' histoire primitive, au dogme enfin considéré comme type de l' art " (2). Nel 1874, poi, Alessandro D' Ancona, pubblicando, alla sua volta, una lettura su *I precursori di Dante*, pur tra i *se* e i *ma*, osservava: " Ardua cosa sarebbe l' affermare, come già abbiamo notato, che la tal o tal altra leggenda possa essere stata l' esempio tenuto innanzi da Dante, e quasi il germe onde poi si svolge il gran poema. Una qualsiasi affermazione, in un senso o nell'altro, sarebbe temeraria... Tuttavia, che Dante, il quale alla ispirazione accoppiava la dottrina, e che d' ogni cosa si mostra studioso e conoscitore, dovesse interamente ignorare quelle scritture, così simili nella materia al suo poema, non oseremmo asserire; nè alcuno di buon senso potrebbe negare che esse sieno quasi naturale introduzione al poema. Anche il Creatore, per trarne il mondo, ebbe bisogno del caos; e le leggende dei visionari sono appunto la materia prima ed incomposta onde fu tratto fuori il poema " (3). Ed eccoci,

---

(1-2) A. F. Ozanam: *Dante et la philosophie catholique*, Paris, Olivier-Fulgence 1840, pp. 325-341.

(3) A. D' Ancona: *Scritti danteschi*, Firenze, Sansoni, 1912, pp. 102-103.

ora, al Torraca. Rileverò, anzitutto, che, a furia di discutere e ridiscutere di derivazioni o di fonti, si finì con l'esagerarne la vera e giusta portata; si finì, insomma, col perdere, o quasi, di vista quell'abisso profondo, che intercede tra le rozze e incomposte rappresentazioni ascetiche medioevali dell'oscuro oltretomba e quella *Mirabile Visione* dantesca, in cui non sappiamo se ammirar di più l'armonia delle linee e la grandiosità della concezione, o la limpidezza dell'esposizione e l'esattezza, rigorosamente logica e matematica, della distribuzione ed elaborazione del tutto nelle sue parti. Il Torraca, dunque, da quell'uomo d'ingegno e di dottrina, che egli è, e che tutti conosce gli accorgimenti e le coperte vie della erudizione e della critica, fra le tante ricercatezze ed esagerazioni, può bene prendersi il gusto di avanzare e fecondare una nuova idea: quella, cioè, della incompatibilità e, insieme, della inesistenza, assoluta, o quasi, di dette fonti. " Dante — diciamolo subito — non ebbe bisogno di fermarsi in piazza a udire da un giullare la descrizione del Paradiso o dell'Inferno, nè di posar gli occhi e fermar l'attenzione sopra un mosaico di cattedrale, per trovar il soggetto all'improvviso e come per caso. Cristiano, anzi cattolico sincero, lo portava dentro di sè dall'infanzia. La beatitudine eterna e la perdizione eterna, Dio e Satana, gli angeli e i diavoli, i beati e i dannati, erano concetti e imagini familiarissimi, così a lui, come a tutti i credenti; stavano — e stanno — in fondo alla coscienza di tutti. Ma sopra quel fondo, le cure quotidiane, gli interessi, le passioni, le tante vicende della vita, versavano l'indifferenza, accumulavano la dimenticanza. L'occhio della grande moltitudine " mirava pure a terra "... Chi pensava più alla povertà?... Chi sentiva più l'ardore della carità?... E chi pensava alla morte e alla dannazione dell'anima, o quando?... Se, di mezzo a quella società, a quella vita, sorge un poema profondamente, sinceramente religioso e morale, ciò non tanto accade per conformità di credenze, quanto per contrasto di sentimenti. Quello, che tutti credono, anche Dante crede; ma negli altri è materia fredda, meccanicamente ricevuta, inerte; in lui è sorgente perenne di luce e di ardore, che può parere talvolta offuscata o raffreddata, ma non si spegne mai " (1). E via di questo passo a dimostrare che la *Divina Commedia*, poema profondamente e sinceramente religioso e morale, debba considerarsi come la necessaria e naturale continuazione di quel *Convito*, in cui Dante aveva scritto già qualcosa intorno a' destini dell'uomo e all'oltretomba; di quel *Convito*, insomma, col quale egli, attraverso la forma del trattato, si proponeva d'incitare e dirigere gli uomini

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 269-271.

all' esercizio della virtù, alla concordia, alla felicità, ma che, infine, aveva dovuto interrompere, per la scarsa efficacia del mezzo scelto e, in parte, adoperato. " Il mezzo nuovo era più adatto, anzi il solo veramente adatto a lui, che era un poeta, non un filosofo. È ben probabile che egli acquistasse intera la coscienza delle vere attitudini e vere forze sue proprio quando gli fu manifesta l' insufficienza dell' opera, pur con tanto ardore e così vive speranze intrapresa.... Non basta, dunque, concedere che il soggetto fosse nella coscienza di tutti. Si deve aggiungere che, nella coscienza di Dante, aveva vita ed energia *singolare;* che fervida fede, altissimi ideali, profondi studi, e lo stesso tentativo del *Convito*, non solo avevano preparato il poeta, ma lo condussero e quasi lo costrinsero a trattarlo " (1). E via con altri rilievi a proposito e della visione e dell' allegoria, in genere, attraverso il relativo loro svolgimento dall' Evo antico all' Età di mezzo; e dell' abitudine e del gusto dell' allegoria in Dante, sin dalla sua prima giovinezza; e dell' Alighieri, non uomo allegorico o simbolo, ma uomo vero e vivo, che mangia, beve, dorme e veste panni, quale centro de' suoi tre regni — novità, questa, veramente straordinaria, che genera effetti stupendi —; e delle presunte relazioni fra la *Divina Commedia* e l' *Anticlaudianus*, da una parte, di Alano de Insulis, scrittore del secolo XII, e un poemetto allegorico, dall' altra, del trovero Raoul d' Houdan; e del distacco, netto e profondo, tra le visioni ascetiche medioevali, tutt' altro che numerose, invero, e la *Divina Commedia;* e della ripetuta, ma giammai dimostrata, conoscenza di dette visioni da parte del poeta; e, tanto per finire, della presunta, ma insufficiente *popolarità* delle stesse in Italia. Conclusione: " Ciò, che è entrato nel patrimonio comune della cultura, appartiene a tutti e a ciascuno. Non chiamiamo precursori di Dante Aristotile, Tolomeo, Dionisio, quantunque la morale del primo, i nove cieli mobili del secondo e la gerarchia del terzo si ritrovino nella *Commedia*.... Non solo qualunque tentativo, perfino ogni intenzione d' arte si cercherebbe inutilmente ne' racconti non allegorici, ai quali, da sessant' anni e più, si suol attribuire l' onore di aver aperta la via a Dante, o, per lo meno, ammannita la materia della *Divina Commedia*.... Intendiamoci. Tutti sappiamo che Dante tolse liberamente idee, sentenze, notizie, scene, similitudini, imagini dalla Bibbia, da filosofi e da poeti dell' antichità, da trattati del Medio Evo, da liriche provenzali e italiane. Le acque di questi rivi e rivoletti si discernono senza troppa difficoltà nel fiume ampio e maestoso della poesia dantesca; qualche volta il poeta stesso ne indica la provenienza.

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 273-274.

Ma, per affermare che il fiume ha le principali sue scaturigini nel " ciclo delle visioni ", si sono, prima di tutto, trascurate le fonti più certe e più dirette, e gli si è dovuto, poi, scavare con l' imaginazione un letto sotterraneo, invisibile nel primo tratto del suo corso.... Le analogie, le somiglianze, diciam pure le " identità " rintracciate per entro parecchie visioni, e messe insieme, fanno un certo effetto; ma se fossero esaminate una per una, *tenendo nel debito conto le differenze* — cosa, che non si suol fare! — e non dimenticando nè le fonti comuni, alle quali Dante e gli autori di visioni attinsero, nè — che più importa — i criterî morali di Dante, produrrebbero tutt' altra impressione.... Ma se anche ammettessi che qualche cosa — assai piccola cosa! — Dante potè dedurre dalle visioni, non potrei rassegnarmi a chiamare precursori di lui gli autori di quelle. A nessuno mai, che io sappia, è saltato in capo di considerare come precursore di Benvenuto Cellini l' artefice dei piatti e delle scodelle e de' tondi di stagno, che il maraviglioso artista fece gettare nella fornace, dentro cui bolliva il metallo del *Perseo*. Precursori del Goethe non fu chi scrisse il canavaccio, dal quale il poeta ebbe l' idea e la trama stessa del *Faust*: precursore fu Cristoforo Marlowe, che primo intuì qual magnifico dramma si potesse trarre dall' umile leggenda popolare, e primo intravide il senso riposto della leggenda. Questi sono i lampi, che accendono fari perenni nel cielo dell' arte: queste le intuizioni, che diventano, più tardi, capolavori. Ma c' è un *Faust* inglese prima del *Faust* tedesco; non c' è una *Divina Commedia* latina, francese o irlandese prima della nostra *Divina Commedia*. Nessun inventore di allegorie, nessun descrittore di viaggi oltremondani, prima di Dante, nemmeno Virgilio, s' accorse del tesoro di poesia e di arte, che nascondeva in sè il tema del passaggio di un vivo per i regni della morta gente — non solo incontri inaspettati e riconoscimenti improvvisi e spettacoli orribili e belli; ma ricordi mesti e cari, rimpianti vani, brame impotenti, presagi angosciosi, la vita presente trasportata corporalmente nell' altro mondo, l' altro mondo incatenato spiritualmente alla terra. Solo ne aveva avuto l' intuizione l' autore dell' *Odisseu*, cioè di un poema, che Dante non lesse mai.... Certamente la *Divina Commedia* è proprio frutto del carattere e della mente di Dante. Ma quel carattere — ora impetuoso come l' uragano, che sradica le querce, ora dolce come il zeffiro, che carezza leggermente le violette " — s' era formato, prima, nella pace degli studi e nell' esercizio della poesia; poi, nell' attività febbrile e tra le tempeste della vita politica fiorentina. E, in quella mente, avevano impresso solchi profondi la nobiltà e la purezza della morale di Aristotile, il vigore analitico e il rigore logico di Tommaso d' Aquino, i concetti politici di Federico II, il senso squisito della misura e l' efficacia scultoria

di Virgilio, l'idealismo de' poeti d'amore, l'impetuosità rude dei cantori della rettitudine. Perciò Dante non *ha* precursori; perciò, non al tenebroso Medio Evo europeo appartiene la *Divina Commedia*, ma alla nuova, complessa, varia, luminosa civiltà italiana, e [alla] " bellissima e nobilissima figlia di Roma, Fiorenza " ! (1). Paradossi? Tutt'altro! Verità, invece, che scoppiano, automaticamente, le une dalle altre, perchè dettate, come sempre, da acume e chiaroveggenza; conclusioni, dunque, derivanti da premesse logiche, saldamente imposte e matematicamente esatte. E, ora, una domanda: chi mai fra i nostri critici, e anche sommi, aveva saputo veder tanto, e aveva osato impostare, con siffatta energia e con tale coscienza di altre finalità e di nuovi mezzi, la questione delle fonti predantesche, per, poi, risolverla alla stregua, che oramai tutti conosciamo, e tra il consenso, tacito o palese, degli studiosi? Mi si permetta, quindi, ancora una volta, di parlare di genialità e di originalità, ne' riguardi della critica del Torraca; e non soltanto nel campo dell'indirizzo storico positivo, ma in quello, anche, cosa, del resto, già nota, dell'indirizzo psicologico ed estetico.

Incomincerò, anzitutto, col rilevare che l'intuizione estetica e la sensibilità artistica costituiscono, nel Torraca, una condizione *sine qua non* della sua *forma mentis;* un elemento, dunque, di primissimo ordine e, perciò, imprescindibile del suo abito spirituale: di qui, quel fluire di tocchi psicologici, quel naturale, quello spontaneo infiltrarsi, come di acqua nella spugna, della penetrazione e valutazione artistica pur tra le maglie fitte e complesse dell'indagine erudita; di qui, in una parola, quella nota, schietta e vibrante, quel carattere, personale e deciso, di *novità*, di cui suole improntarsi gran parte della sua opera. Temperamento squisito di artista e, perciò, disposto a ricevere le impressioni tutte del bello, egli non può fare a meno di rilevarle e comunicarle; non può tenersi dal coglierne il più bel fiore per saziarsene, spaziando tra i campi della psicologia e dell'estetica; non può, insomma, impedire che il più divin s'involi. Una prova? Eccola; si tratta del commento alla quinta stanza de *La canzone delle tre donne* (1912): " *Ed io...* Subitamente Amore e le sue donne spariscono; s'avanza su la scena, e l'empie tutta, maestoso e fiero, Dante. L'effetto della sua apparizione è tanto più grande, quanto meno essa era aspettata. E mentre ci pare che egli s'indugi a mandar, con voce vibrante di commozione e di ammirazione, un saluto agli scomparsi, a riassumer quasi le impressioni, che la loro

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., p. 286 e sgg.

presenza e il loro colloquio han lasciate in lui; ecco, improvviso, alto, sonante, il verso

l' esilio che m' è dato onor mi tegno;

verso lapidario, degno d'essere scolpito su la tomba di Ravenna. Dileguate le ultime speranze di " riposare l' animo stanco nel dolcissimo seno di Firenze ", cessato per sempre il tempo degl' intenerimenti e delle invocazioni affettuose, l' esule immeritevole non si rammarica più dell' ingiusta condanna; se ne gloria animosamente, se ne fa un piedistallo. Prova col fatto, col suo esempio, la verità della sua sentenza: " Sempre il magnanimo si magnifica in suo cuore "; egli è degno di quegli *alti dispersi*, de' quali ha ascoltato e riferito il *parlar divino.* Troppo a lungo la pena " di esilio e di povertà " l' ha fatto apparire " forse più vile che il vero non vuole "; ora, basta. Essa, la pena, comunque altri pensi, è il suo vanto, il suo orgoglio, perchè

cader co' buoni è pur di lode degno.

" *Onor*, *lode:* con quanta gagliardia prorompono dal fondo del suo cuore! Ognuno spicca, ha risalto nel proprio verso; collocati allo stesso posto ne' due endecasillabi, si corrispondono come due voci amiche. Anche a *vuol pur* corrisponde *è pur*; ma opponendosi e protestando. Sopravviene nuova e grande cagione di maraviglia. Nell' istante stesso, in cui manifesta eloquentemente la tempra adamantina del suo carattere, il poeta magnanimo svela la piaga del suo cuore. La lontananza e lo sdegno della donna amata gli pesano, lo fan soffrire più della perdita della patria, dell'odio feroce dei suoi nemici. Non sarà eroico — ma gli eroi veri erano impassibili, freddi, sordi alle lusinghe della bellezza femminile? — non sarà eroico, ma è profondamente umano. " Amor terribilis et impetuosus me tenuit... et ne contra se amplius anima rebellaret, liberum meum ligavit arbitrium, ut non quo ego, sed quo ille vult, me verti oporteat! " La rivelazione improvvisa e dolorosa dell'amore, che lo tormenta, non affievolisce punto l' impressione, che avevamo provata udendolo così nobilmente attribuirsi ad onore l' esilio, a lode l' esser caduto tra i buoni. Sul volto infiammato dall'espressione dell'alterezza, spunta il sorriso del disdegno:

Lieve mi conterei ciò che m' è grave.

Poi, tutta l'anima s'abbandona al tiranno feroce, alla passione, che

la domina e tormenta „ (1). Continuerò, osservando che detto studio può ben considerarsi, nel significato più ampio dell'espressione, quale un gioiello, non solo di commento storico e dottrinale, ma, anche, di commento psicologico ed estetico; un commento, invero, in cui all'impugnazione, acuta e salda, delle diverse interpetrazioni allegoriche, date dagli studiosi alle tre donne, fan debito riscontro e la bontà e novità delle proprie interpetrazioni e individuazioni, e la esegesi formale oculata e precisa, e il rilievo, palpitante e commosso, delle bellezze più intime e riposte, e l'illustrazione delle segrete armonie del ritmo, e gli accenni, infine, oltre che all'efficacia de' suoni, al colorito delle forme, alla venustà degli atteggiamenti, alla compostezza della rappresentazione e alla convenienza del tocco, alla mestizia, anche, e semplicità della frase, naturale e spezzettata, alla solennità delle scene, all'impetuosità, rapida e corrucciata, degli scatti, all'amarezza, lampeggiante attraverso particolari maternamente affettuosi, all'effusione di compiacenza e di orgoglio, sprigionantesi da considerazioni delicate, all'energia nell'esortare, alle rivelazioni improvvise e dolorose e, per tacere di altro, alla vigoria, vibrante di commozione e di ammirazione, attraverso immagini di conio nuovo e versi altamente sonori e lapidari.

I lavori, però, in cui il Torraca raggiunge la sua più alta e complessa manifestazione ed affermazione, nella ricerca del *vario* e del *sostanziale,* del *nuovo* e dell'*originale*, nell'àmbito della critica dantesca e de' due indirizzi, sono e quelli su' canti XXVII (1901), V (1902) e XXX (1905) dell' *Inferno* e il Commento alla *Divina Commedia* (1905-1907): lavori densi e significativi, in cui l'analisi e la sintesi, la ricerca storica e la valutazione estetica, il discernimento e il gusto, la penetrazione psicologica e la comparazione, la precisione e la sobrietà, la intuizione e il vigore logico, la finezza dell' osservazione e l'efficacia del tocco e, tanto per finire, la dirittura del giudizio e il colorito dell'espressione raggiungono il colmo di loro maturità ricca e feconda. Al facile districarsi, sotto l'impulso vigoroso e irresistibile dell'unghia del leone, dell'arruffata storia di Romagna, di quella storia, che costituisce gran parte del canto XXVII dell' *Inferno*, attraverso quel frutto di lunghe, ininterrotte e amorose ricerche *personali,* che sono le notizie *nuove*, chiare e precise intorno e a Guido da Montefeltro, con le relative sue non poche e avventurose vicende guerresche, e alla storia di Ravenna, col rilievo, tutt'altro che ironico però, dell'aquila di Polenta, che cova e ricopre Cervia co' suoi vanni, e al *sanguinoso mucchio* di Forlì, e a' Malatesta, e agli Ordelaffi, dalle

---

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 263-264.

branche verdi, schive, anch' esse, di ogni oltraggio nell' intenzione del poeta, e a' Montagna, e a Cesena, assisa a mezza costa, e, infine, a Maghinardo da Susinana, signore di Faenza e di Imola,

Che muta parte dalla state al verno,

non per la diversa posizione geografica della Romagna e della Toscana o per il suo guelfismo in Toscana e ghibellinismo in Romagna, ma per i suoi " frequenti e rapidi passaggi da una parte ad un' altra delle fazioni di Faenza e di tutta la Romagna „: a questo florilegio storico, dunque, del canto XXVII, dalle linee sobrie, ma, insieme, ricche di notizie e di particolari, e così diverso dalle altrui viete e incolori compilazioni di seconda mano, seguono, a degno complemento, le molte cose, da un lato, notevoli e, in parte, nuove, che il Torraca, a proposito del canto V, cercando e ricercando, fra documenti e chiose e cronache e *Consulte*, rileva e narra del sorgere e dell' affermarsi della potenza de' Malatesta e de' Polentani, a Rimini e a Ravenna, dell'andata di Paolo a Firenze, con la relativa carica di capitano del popolo, tenuta dal 20 Febbraio del 1282 al 6 Febbraio del 1283, e i consecutivi incontri col poeta, del suo viaggio in Romagna, mentre Martino IV medita la vendetta contro Guido da Montefeltro e Forlì, dell'andata, quale podestà, a Firenze di Guido da Polenta, padre di Francesca, e de' viaggi, infine, del poeta in Romagna, e, dall'altro, le note biografiche sul poeta, a proposito del XXX canto, oltre che quelle intorno a maestro Adamo, al castello e a' conti di Romena, al viaggio di Dante nel Casentino e al Casentino stesso, a Gianni Schicchi de' Cavalcanti e a Taddeo Donati: pur tacendo del rilievo e dell' illustrazione di tutti quei particolari, che costituiscono come la cornice e, insieme, lo sfondo del quadro. Nè questo è tutto. Alla importanza, invero, della ricostruzione, sulle orme della storia, della veridicità storica del famoso colloquio fra Bonifazio e Guido da Montefeltro e del non meno famoso *consiglio frodolento*, che Guido diede a Benedetto Caetani per gettare in terra, contro i Colonnesi, il castello di *Prenestino*, risponde bene, da una parte, l' importanza della critica, persuasiva e demolitrice insieme, intorno al racconto romanzesco, ricamato, a proposito di Francesca e Paolo, dal Buon Certaldese sulle orme fantastiche dell'*Ottimo*, e, dall' altra, l' importanza della seguente acuta e originale osservazione intorno alla miseria di maestro Adamo: " Dante, nella sublime inconsapevolezza del genio, ha scritto in questo canto una pagina maravigliosa di psicologia — non analizzando a freddo, ma rappresentando — ed è giunto di lancio dove più si affaticò di giungere l' arte al principio del secolo XIX, che " volle — come osservò F. De Sanctis — mostrare negli individui anche

più colpevoli qualche lato, per il quale essi potessero destare interesse. Non ci è uomo, nel quale sia affatto cancellata la natura umana; rimane sempre in fondo al cuore qualche buon sentimento, che si rivela subitamente in certe situazioni della vita con maraviglia dello stesso colpevole. Il romantico disseppellisce questi sentimenti, te li pone in rilievo, e ti mostra ammirabile e sublime colui che poco innanzi giudicavi abietto e depravato „. Quello, che i romantici si proposero, Dante intuì e fece: maestro Adamo precede di cinque secoli Triboulet e Quasimodo „ (1). E ancora: alla vigorosa ed armonica penetrazione psicologica analitica, sulla base del gusto e dell' intuizione estetica, e attraverso la ricerca positiva del *vario* e del *sostanziale*, nel XXVII canto dell'*Inferno*, risponde bene un'altra penetrazione, non meno analitica e psicologica, armonica e vigorosa: penetrazione, anch' essa, sulla base dell' intuizione estetica e del gusto, oltre che della ricerca positiva del *sostanziale* e del *vario*, negli altri canti. Leggiamo: " La risposta di Dante [alla domanda di Guido: *Dimmi se i Romagnoli han pace o guerra!*] è tale da soddisfare la curiosità grande dello spirito — curiosità non volgare, e calorosamente espressa —; tale da indurlo, con grata lusinga, a rivelarsi. Soave scende la lode all' animo del guerriero; narrando le proprie geste, l' eroe spande i semi, da cui germoglierà l' epopea. Presso Omero, Ulisse onora sopra tutti i viventi il cantore de' casi suoi, e, a sentirli narrare, si strugge in lagrime. Rolando, in Roncisvalle, incora i seguaci alla pugna disuguale, esortandoli a schivar che si canti di loro mala canzone. Chi può vantarsi di azioni egregie se ne fa piedistallo. Farinata si gloria d' aver esso solo difeso Firenze a viso aperto, quando tutti consentivano a torla via, Pier della Vigna, di aver tenuto ambo le chiavi del cor di Federico. Anche Guido, udendo nominare luoghi e persone della sua diletta Romagna, menzionare avvenimenti, de' quali era stato gran parte, dovè sentir forte impulso a gridare: *io vidi, io fui, io feci!* Ma l' augurio delle ultime parole di Dante:

se il nome tuo nel mondo tenga fronte

lo sgomenta e lo frena. No, non saprebbe egli offrirsi oggetto di dispregio e di orrore al mondo — dove, all' ammirazione per il maestro di guerra, s' è aggiunta la riverenza per il ravveduto, per il contrito, morto nella grazia del Signore. Non v' è dubbio, tacerebbe, se lo avesse interrogato persona viva. Questo pensiero che l' enormità della colpa, la vergogna di averla commessa gli vieterebbe di palesarsi ad uomo

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 417-418.

vivo, riaccende nell' animo suo l' ira contro colui, che alla colpa lo indusse. Pur non avendo *tema d'infamia,* non si ferma un istante a riandare le geste gloriose; altro non pensa, altro non vuole se non che il biasimo ricada su colui, che lo tentò e vinse. Può dare sfogo al rancore lungamente covato nel silenzio, e ne afferra il destro, con selvaggia voluttà. Dimentica di parlare, come ha creduto e crede, a un morto, a un dannato, e quasi spera scemar la gravità del peccato se riesca a convincere l' uditore che fu trascinato a peccare per inganno. Tutta la vita anteriore alla conversione — così varia, così agitata, intrecciatasi per più di venti anni alla storia della Romagna e della Toscana — raccoglie in pochissime parole: *Io fui uom d' arme!* Invece, richiama i sentimenti, i proponimenti, le speranze, che, nella sua più tarda età, lo condussero al chiostro, e in quello gli tennero buona compagnia. Si tolse al secolo credendo fare ammenda de' falli passati; e, certo, il creder suo si sarebbe avverato, se non fosse stato Bonifazio... Guido non si accorge di rappresentarsi peggiore di quel che fu. Dimentica tutto ciò, che, nella guerra, è nobile e bello — il coraggio, il valore, la prontezza de' concepimenti, la capacità e l' audacia della esecuzione, la vita cento volte esposta al ferro nemico per giusta resistenza ai violenti, o per l' onore della bandiera e del nome, alla luce del sole, in cospetto delle schiere. Le opere sue, vedute ora, attraverso il rimorso della colpa e lo strazio della pena, non gli paiono opere di leone, ma di volpe. Accresce l' amarezza del pentimento inutile, acuisce le punte della rabbia impotente nel cruccio di essersi lasciato prendere all' amo di una promessa, la quale non poteva essere mantenuta, egli, che seppe tutti gli accorgimenti e tutte le vie coperte. Non riflette che, narrando la perfidia del papa, narra la fiacchezza, l' oscuramento della propria coscienza „ (1). Si legga, ora, quanto segue a proposito della Francesca da Rimini: “ Con l' intuito, ch' è tanta parte dell' anima femminile, l' ombra ha compreso di parlare ad uomo vivo, il quale, perchè vivo, doveva trovarsi all' Inferno per visitarlo, non per rimanervi. Ma anch' egli soffre e sensibilmente: come dev' esser penoso ad uomo vivo andare per il buio dell' Inferno, per l' *aer perso!* Il color perso dell' aria infernale le suggerisce, in contrasto, il ricordo del sangue, di che ella e gli altri dannati, che Amore dipartì dalla nostra vita, tinsero il mondo, morendo. La rima avrà voluto *sanguigno*, invece di *sangue;* ne viene un' attenuazione nel rosso della tinta, che sembra cercata non dal poeta, bensì dall' ombra. Non potendo pregare, s' offre spontanea, volenterosa, a udire e parlare... Senz' aspettar domande,

(1) F. Torraca: *Studi danteschi* cit., pp. 328-331.

ricorda dove e come siede la terra, in cui nacque, ma non la nomina; ricorda la bella persona, che le fu tolta, ma copre d' un denso velo le circostanze della morte... Quantunque colpevole, quantunque dannata, conserva molto della ingenita nobiltà di carattere. " Lo pudico e nobile uomo ", ammonisce il *Convito*, non parlò sì che a una donna non fossero oneste le sue parole ". E avrebbe egli, l' autore del *Convito*, costretto una donna, una gentile donna, a narrare, per filo e per segno, la colpa, la quale coprì di vergogna lei, la famiglia, ond' era uscita, la famiglia, in cui era entrata, la città nativa? Una cosa può e vuole confessare, e la confessa francamente, altamente: la pur dolce e prepotente cagione della colpa, della morte, della dannazione. *Amore! Amore! Amore! Amor, che a nullo amato amar perdona!* Gentilezza, pudore, verecondia rendono decoroso, riservato il linguaggio dell' ombra, quando comincia la confessione. Ai momenti, in cui la passione sta per traboccare, un ostacolo invisibile la rattiene. Perciò il discorso non procede copioso, unito ed uguale; ma succinto, interrotto da parentesi, da incisi, come di chi pesa le parole, tante e non più, e teme di non essere inteso esattamente, e, quando ha detto o accennato un pensiero, vi torna su, a chiarirlo, a determinarlo meglio. Vuol dire che egli l' amò, perchè ella era bella; comincia: *Amor...* e si ferma a rilevare che fu non un amore de' soliti, non un amore volgare, anzi il più fino, l' amore, *che a cor gentil ratto s' apprende.* Si ferma, perchè la dichiarazione, alta lode per lui, è pure lode per lei: *gentile e nobile* sono, per Dante, sinonimi; nobiltà è la somma e la perfezione di tutte le virtù. Appena le ha sorriso un istante l' imagine lieta della bella persona sua, sorviene il ricordo amaro: *mi fu tolta;* al quale un altro si aggrappa e sovrappone, amarissimo: *il modo ancor mi offende.* Ripiglia: *Amor...* Vuol dire che, sapendosi amata, non le fu possibile non ricambiar l' amore, e, di lancio, solleva il fatto, non sempre vero, il suo fatto, alla solennità d' una legge universale; l' enuncia in tono da non consentire dubbi, da non ammettere replica. Vuol dire che, su la terra, amò fortemente; ma, ecco, sente, proclama, e se ne gloria, che quel sì forte amore *ancor non l' abbandona.* Vuol dire chi fu, che spense la loro giovinezza, la loro bellezza, il loro amore, tanto e siffatto, e che egli cadrà giù, al più basso cerchio dell' Inferno; ma le manca l' ardimento. Lascia un istante guizzare fuori la fiamma dell' odio e della vendetta — *Caina attende* — ma s' affretta ad attenuarla, a nasconderla; e cerca e trova una frase, la quale le risparmii l' onta e lo strazio di pronunziare un nome, quel nome aborrito, che fu nel mondo il suo nome; di rivelare, pronunziandolo, tutta intera la sua colpa! Per tante e tali gradazioni, in così delicate sfumature, Dante condusse la sua analisi,

e raggiunse la compiuta oggettività della rappresentazione „ (1). E si legga, infine, quanto segue su maestro Adamo: “ Brama un solo gocciol d' acqua, maestro Adamo, e non lo può ottenere, e, intanto, crudelissimo martirio senza tregua, l' imaginazione gli rappresenta le acque limpide e fresche del suo bel Casentino — *li ruscelletti*, ai quali sogliono più facilmente accostarsi le labbra assetate, non i torrenti o i fiumi — la lieta e amena compagnia di acque e di fronde, i ruscelletti dolcemente scendenti all' Arno dalle colline verdi — la freddezza de' *canali*, che ristora, l' umidità, che solleva al solo guardarli; tutto ciò, che allegra gli occhi e conforta il cuore dell' assetato, prima ancora che si disseti. Care imagini e tormentose, ora le contempla rapito e, quasi direi, le vezzeggia. La sua voce carezza *li ruscelletti*, fa spiccare *i verdi colli*, fa tinnire quel dolce nome *Casentin*... segue lentamente e amorosamente la discesa e il mormorio delle acque, che *discendon giuso in Arno* — finisce come in un sospiro affannoso: *sempre!*

Sempre mi stanno innanzi!...

Io, diceva Dante innamorato, “ non posso fuggire che ella non vegna nell' imagine mia „. Ma questo imaginare, in maestro Adamo, è incessante, eterno, parte della pena eterna!... Dopo il ricordo de' canali *freddi e molli*, subito dopo, efficacissimo è, nel contrasto, l' effetto del ricordo: maggiore, molto maggiore arsura mi dà l' imagine loro...

che 'l male, ond' io, nel volto, mi discarno.

... Certo le imagini, che maestro Adamo, con tanto ardor di passione, rivede incessantemente, e incessantemente contempla con tragica mestizia, con inconsolabile rimpianto — sono quelle, che Dante ritenne delle sue dimore nel Casentino. Ma quale rilievo, e come nuovo, esse acquistano, poi che il Poeta le ha, direi, staccate dalla sua memoria e infisse, lietamente affascinanti e spietatamente ingannatrici, nella memoria del dannato!... Ma i ruscelletti, che *stanno sempre innanzi* a maestro Adamo, sono illusione; gli occhi, con che li contempla, sono gli occhi dell' imaginazione. Resta la causa fisica, la malattia, la sete; il tormento è tutto interno nell' anima. Così spiritualizzato, divenuto l' idea fissa, alla quale tutte le energie tendono e si appuntano; — le esalta, le fa vibrare, ne trae suoni inaspettati, delicati e dolci. Il dannato, il ribaldo, il falsario, quando parla del suo Casen-

(1) F. Torraca: *Studi danteschi* cit., pp. 403-406.

tino e de' ruscelletti, che lo irrigano, è poeta; come poeta è ogni uomo sinceramente e profondamente commosso... Ma altre maraviglie ci aspettano. Maestro Adamo non è fuggevole apparizione; è un carattere complesso, che, dopo la prima sua faccia, ci mostrerà una seconda e una terza. Dopo l'espressione veemente della brama, che lo strugge, dopo la pittura vivissima della sua pena, più interna che esterna, più spirituale che fisica; come colpito dalle sue stesse parole, si ferma a meditare su la ragione e sul modo di essa. Pare che *per la prima volta* gli si riveli l'arcano del suo tanto patire, e l'atrocità del castigo, e la inesorabile severità di chi gliel'infligge. Non basta l'idropisia, che gli gonfia il ventre e rende gravi tutte le membra; non basta la sete ardente, che mai non s'estingue; *la rigida giustizia* gli accresce a mille doppi i patimenti, presentandogli l'imagine de' ruscelli del Casentino, del luogo dove egli peccò. S'inganna egli: non la divina giustizia, la sua memoria è il suo carnefice... E, con le memorie del castello, dell'opera malvagia, della morte patita, dalle più intime fibre dell'esser suo sprizza irrefrenabile la passione della vendetta, che fa tacere ogni altro bisogno, che scaccia ogni altro pensiero. Pur di vedere, nella bolgia maledetta, puniti com'egli è punito, coloro, che al peccato lo indussero -- solo per godere, per saziarsi di tale vista, egli — quello stesso, che, poco prima, diceva affannosamente di bramare *una* goccia d'acqua —... rifiuterebbe, sdegnerebbe... la copiosa e freschissima fonte Branda di Romena... Maestro Adamo sa che l'anima di Guido da Romena è già lì dentro,... ma la dolcezza di questa certezza dura appena un istante. Sottentra l'accoramento e l'accasciamento: *che mi val?..,* se non posso muovermi, se non posso andare a saziarmi della vista di lei, *se ho le membra legate?* Qui l'espressione della vendetta e dell'odio è così efficace, così eloquente, che il miserabile falsario ci si trasfigura dinanzi, e ci par di vederlo balzare — quantunque abbia le membra legate; balzare a guisa di una fiera in traccia della preda agognata „ (1).

Ma abbiamo ancora dell'altro: abbiamo, cioè, una penetrazione psicologica sintetica, altrettanto armonica e vigorosa, quanto la penetrazione psicologica analitica, già rilevata e documentata. Si legga quanto il Torraca scrive, a un certo punto, a proposito di Guido da Montefeltro: " L'ardore interno, che ha accompagnato il discorso dello spirito, così vario, così drammatico, si spegne dopo che egli ha ripetuto la sentenza inappellabile. Egli ha detto, ormai, tutto quello, che gli pesava sul cuore. Ha confidato le paurose visioni, le dolorose ricordanze, che non gli lasciavano tregua. Ritorna alla realtà tristis-

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 415-420.

sima. Bonifazio trionfa nell' alto seggio, mentre egli vaga per la bolgia, piangendo, rancurandosi nell' involucro cocente, e vagherà a quel modo in eterno „ (1). E altrove, a proposito de' *duo cognati:* " Col bacio di Paolo, il diletto della lettura e l' incanto della finzione cessero il posto a più soave gaudio, a più maraviglioso incanto. Vero il bacio; vivo e bello e gentile chi sulle labbra di lei l' aveva impresso! *Quel giorno, più non vi leggemmo avante.* La poesia della realtà nuova e dolcissima, inattesa e inebbriante, li avvolse, li dominò, li trasse alle espansioni, alle confidenze, alle promesse, ai giuramenti, che seguono la prima mutua rivelazione della passione. Spiegare altrimenti, sarebbe non intendere, sarebbe profanare la squisita delicatezza della creazione di Dante. Quale io la vedo e cerco di spiegarmi, Francesca non può alludere, non può pensare che ai momenti ineffabili, ne' quali il sentimento, ancora attonito, ancor trepido, quasi ancor incredulo e incerto, rapisce i sensi come in un' estasi di beatitudine sovrumana. Questi momenti resero avventuratissimo per loro *quel giorno* „ (2). E a proposito del falsario di Romena: " *Io!* Maestro Adamo è, forse, il dannato, che fa più frequente uso di questo pronome, undici volte in trentatrè versi. Ha cominciato dicendo il suo titolo di maestro. Mostra di avere di sè un concetto non basso; perciò sente più acuto il cruccio della sua miseria e il rammarico di essere tra *siffatta famiglia.* — *Io,* dice, *per loro,* per i conti di Romena, sono qui, — e conferma e dichiara con forza: *ei,* essi, *m' indussero a battere i fiorini,* che avevano tre carati di lega. *Io:* di fronte ai nobili signori conti palatini in Toscana, malvagi e abietti istigatori del delitto, si leva e si pianta minaccioso il vassallo, il falsario e strappa dal loro viso la maschera. *Per lor... ei m' indussero:* le parole hanno il tono aspro del rinfaccio, e il calore della rivelazione d' un segreto, della cui verità, chi ascolta, dev' esser convinto „ (3). Nè manca la considerazione storica efficace, vigorosa e precisa: " Pace *perpetua* nel latino de' notari, che scrissero i patti e le condizioni, durava ancora — oh maraviglia! — un anno dopo, nell' aprile del 1300, quando il Poeta ne dette notizia allo spirito [Guido da Montefeltro], che l' interrogava; ma, nei cuori dei tiranni di Romagna, ferveva, come sempre, la guerra. *Tiranni* li chiama Dante nel 1300; *tiranni* li chiama il rettore pontificio nel 1321. Arditi in campo, magnifici nei castelli e ne' palazzi, talora violenti, insofferenti di ogni autorità, eran discesi dalle colline e da' monti a disputarsi, in nome dell' Impero e della Chiesa, il dominio de' comuni infiacchiti nelle lotte citta-

(1-2-3) F. Torraca: *Studi danteschi* cit., pp. 337, 428-429; *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 420-421.

dine, e avevan fondato o stavan per fondare gli staterelli, su i quali si abbatterà due secoli dopo, e sarà liberazione, la crudeltà di Cesare Borgia. A quella crudeltà Niccolò Machiavelli attribuirà il merito di avere " racconcia la Romagna, unitala e ridottala in pace e in fede „. Benvenuto da Imola, nel secolo XIV, teneva per certo che il re Latino e Turno o Mezenzio, dei quali Virgilio fa tanti elogi, non valsero tanto, nelle cose del mondo, quanto Guido da Montefeltro, Malatesta, Maghinardo e gli altri tiranni di Romagna ricordati nella *Commedia* „ (1). Nè manca il tocco, altrettanto rapido e reciso quanto sobrio e composto: " Malatesta, astuto politico, valoroso, benchè non sempre fortunato guerriero, guelfo di origine, di sentimenti, di antecedenti, dovette accozzarsi co' Ghibellini, sedar discordie, procurar paci e leghe, quando i rettori della Romagna accennarono a voler domare i potenti, che male rodevano il freno del dominio pontificio. Altro che i tranquilli e vuoti ozi di Gradara! Malatesta, che Benvenuto da Imola preferiva agli eroi Latini e Rutuli di Virgilio, è figura degna di tentare un artista „ (2). Nè manca la linea del paesaggio, dolce nella memoria, e dal contorno sobrio e netto, e dalla tinta calda, varia e suggestiva: " Romena, dove maestro Adamo falsò il fiorino d'oro, è nel Casentino. Questa pittoresca parte della Toscana, a chi la guarda su la carta, si presenta come un pentagono, con uno degli angoli a settentrione. Lì, a settentrione, si leva gigante la Falterona, dove l'Appennino è così " pregno „

che in pochi lochi passa oltre quel segno.

Dalla Falterona partono due catene, una, a sud-ovest sino a Vallombrosa, dove, dirò con Giovanni Milton,

sotto gli alti
archi de' boschi opachi...
s'ammassano, e ricoprono i soggetti
rivi, in autunno, le cadute foglie;

dove, a mezzo il secolo XIII, fu abate Tesauro di Beccheria,

di cui segò Fiorenza la gorgiera.

Di là, volge a sud-est e forma il Pratomagno, alto, maestoso, lungo, su le larghe basi a sproni. Dall'altro lato della Falterona, si spicca

(1-2) *Studi danteschi* cit., pp. 316-317, 417-418.

parallela al Pratomagno, verso sud-est, la Giogana, " il gran Giogo " di Dante, sotto la quale, ma all' altezza di oltre millecento metri, è l'*ermo*, l'eremo dei Camaldoli. Colà, or sono otto secoli, fuggendo le tristizie del mondo, riparò da Ravenna nella solitudine un sant' uomo, Romualdo: il nobile Maldolo gli donò il campo, dove sorse il convento, e " memoria dell' opra anco non langue " dovunque sieno Camaldoli e Camaldolesi. Un buon tratto più giù, questa catena si dirige al sud, e manda nel Casentino un " monte simile a un enorme cetaceo ". Ma non è un monte, come pare da lontano: è un " ammasso disordinato di enormi macigni, che sembrano piovuti dal cielo ". Ci vorrebbe la magica penna di Walter Scott a descriverli; e veramente, quando ho, non è molto, riletto nella *Dama del Lago* questa descrizione: — " un sentiero serpeggia attorno a molte rupi di forma piramidale, le cui sommità, solcate dalla folgore, s' innalzano alle nubi; molti massi isolati sono simili alla torre ambiziosa, che l' orgoglio umano innalzò nella pianura di Senara; alcune rupi son tagliate a guisa di cupole e di merli, le altre, di forme più fantastiche, ricordano le pagode e le moschee dell' architettura orientale... da quelle alture sporgenti si spiegano sui precipizi le ghirlande verdi del biancospino... e il dolce alito della sera fa ondulare il vario fogliame di mille serpeggianti arboscelli " — ho detto tra me: ecco la Verna! Colà,

> nel crudo sasso intra Tevere ed Arno,

si ritrasse a ragionare da solo a solo con il Signore " altissimo, onnipotente e buono " Francesco d' Assisi; e colà patì la passione stessa del Cristo,

> prese l' ultimo sigillo,
> che le sue membra due anni portarno.

L' ultimo lato, e più breve, del pentagono, lascia tra le rupi scoscese un solo angusto passaggio all' Arno, che, sgorgando dalla Falterona a milletrecento metri, percorre quasi in linea retta tutto il Casentino, e, da sinistra e da destra, riceve le acque di una rete fittissima, intricata, di torrenti, di fossi, di borri, di rii — principale fra tutti l' Archian rubesto,

> che sopra l' Ermo nasce in Appennino.

Nel suo " povero corso " per il Casentino, l' Arno passa a Stia, borgo ridente, dove, qualunque opinione possa avere dell' uomo, un napole-

tano non può non ricordare che nacque Bernardo Tanucci — poi a Pratovecchio, in un piano tra altissimi colli, — poi a un paesello, il cui nome non ha bisogno di illustrazioni filologiche, Porciano. Sono anche oggi rinomati i prosciutti del Casentino affumicati; ma non fu davvero necessario che Dante andasse nel Casentino, a Porciano, per osservar l'impeto e l'andatura grottesca e a sghimbescio, con che " il porco dal porcil si schiude „. In Firenze e in tutte le città d'Italia era punito il cavaliere, che, cavalcando, tenesse le gambe larghe; ma i porci di Sant' Antonio vagavano liberamente, entravano nelle case e nelle camere, e ingrassavano. Poco dopo Pratovecchio, a destra dell'Arno, sopra un poggio erto, sorgeva il castello di Romena, del quale restano tre torri mezzo diroccate. Le macerie hanno coperto la fontana, la *fonte Branda*, che versava le acque limpide e fresche presso al castello „ (1). Nè mancano altre cose a degna cornice di quelle, da noi già rilevate e illustrate: dichiarazioni, cioè, sapienti di particolari minuti; comparazioni letterarie; aneddoti; chiose filologiche; echi poetici popolari; mitologia e Bibbia; osservazioni metriche; documentazione sincrona; congetture e ipotesi; concordanze e discordanze psicologiche; armonie e disarmonie estetiche, e, per tacere di altro, ricostruzioni avvedute e opportune di climi storici e di vicende: il tutto, va da sè, dominato sempre e pervaso da una mirabile novità e originalità di giudizio, che, di per sé sole, bastano a dare un'idea della tempra di questa critica, veramente sovrana e ricreatrice. Anche qui, una prova. Leggiamo: " [Dante], entrato in gara con Virgilio, ha rappresentato dopo la morte un amore immortale, e v'ha aggiunto l'infinita pietà, che gonfia il cuore, mentre la ragione s'inchina alla legge morale e religiosa, e assegna alla colpa la pena. Ha fatto di più: ha combattuto con sè stesso, e, dentro di sè, vinto i preconcetti di scuola, le formole tradizionali, i pregiudizi del suo tempo. Molte e strane ipotesi furono pensate per spiegare il contegno di Dante verso la coppia colpevole di Rimini; non è delle meno strane quella, che gli attribuì l'intenzione di provare con un esempio il pericolo di certe letture. In altre parole, la *Commedia* avvrebbe precorso di parecchi secoli l'indice dei libri proibiti... Non si pensò che il rimedio sarebbe stato peggiore del male; che l'episodio dantesco, vibrante di passione nella perfezione dell'arte, sarebbe stato troppo pericoloso Galeotto. E, per fermo, Lancillotto e Ginevra, Tristano e Isotta furono dimenticati sino a che, a' giorni nostri, la curiosità degli eruditi e la potenza evocatrice della musica non li hanno ridestati dal lungo sonno; Francesca e Paolo, da quando uscirono dalle mani

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 405-408.

dell'artista, vissero sempre giovani e belli, ammirati, circondati di compassione e di simpatia. Tra le altre ipotesi, questa non mi sembra indegna di trovar posto: che il poeta intendesse riabilitare la donna nella poesia, nell'arte. Due tipi aveva trovati; la donna angelicata, perfettissima, e perciò inaccessibile ed insensibile; e la donna leggera, volubile, incostante, facile a consolarsi, incapace di amore sincero — Beatrice e Briseida. A cagione di Briseida si diceva: " femina cambia tosto suo coraggio e poco le dura sua ira e suo duolo, ch'ella piange dell'uno occhio e dell'altro ride ". Il secondo tipo ritraeva dal reale assai più del primo: " quanto in femmina fuoco d'amor duri ", udrà Dante, nel Purgatorio, dal Giudice di Gallura. Francesca venne a provare l'esistenza della donna costante, capace di immolare ogni rispetto umano, ogni altro affetto su l'altare dell'amore; di affrontare la morte impavidamente per amore; di non deporre l'amore con l'ultimo respiro; di portar con sè l'amore nell'eternità. Meditata e voluta, o conseguita con la sublime inconsapevolezza del genio, questa è delle maggiori novità dell'episodio, generatrice di effetti artistici stupendi. La donna si avanza ad occupare il primo piano del quadro. Lasciando stare Nicoletta e Biancofiore, giovinette innocenti, condotte dall'amore non alla morte, ma al talamo nuziale; Ginevra, Isotta stessa si lasciano adorare e prendere, e quasi " lo perchè non sanno ". Amano passivamente; chi empie la scena è il cavaliero, è Lancillotto o Tristano. Dante muta le parti: Francesca parla, ricorda, spiega, accusa, attesta; Paolo ascolta e piange. La passione di Francesca coesiste con la coscienza della colpa; Ginevra e Isotta non hanno questa coscienza; ingannano i loro mariti serene e liete, perdutamente innamorate, ma invereconde. E Ginevra muore quando sa che è morto non Lancillotto, ma Artù; e un solo grido di protesta non esce dalla bocca d'Isotta quando Marco le uccide l'amante. Occasione e pretesto a varietà infinite di casi e di avventure, l'amore di Ginevra e d'Isotta empie volumi e volumi: in ventotto versi, Francesca si presenta in tutta la ricchezza e varietà del suo carattere, gentile, misericordiosa d'altrui, desiderosa di vendetta, infiammata d'amore, sottomessa al volere divino, pudica. Se Dante tolse qua e là qualche pugno d'argilla, infuse nella statua l'anima di persona poetica nuova, indipendente, complessa e compiuta. Il sicuro intuito di Francesco De Sanctis non s'era ingannato: Francesca è la prima donna viva e vera apparsa sull'orizzonte poetico dei tempi moderni " (1).

Il lavoro, però, in cui il Torraca riesce a condensare, in una mirabile e compatta unità, la somma di tutti questi pregi, della pene-

(1). F. Torraca: *Studi danteschi* cit., pp. 439-442.

trazione, cioè, psicologica analitica, da una parte, sulla base del gusto e dell' intuizione estetica e attraverso la ricerca positiva del *nuovo* e del *sostanziale*, del *vario* e dell'*originale*, e della penetrazione psicologica sintetica, dall'altra, tale lavoro, dunque, è rappresentato dal suo commento alla *Divina Commedia.* Frutto di lungo studio e di grande amore, oltre che di compiuta e sana coscienza dell'arte e del pensiero di Dante, e di esperienza, quindi, lungamente preparata e scrupolosamente maturata nel campo della critica e della letteratura dantesca, detto commento, venuto appena alla luce, s' impose all'attenzione degli studiosi, per quella novità e originalità di criteri informativi, che lo dominano e pervadono in tutti i sensi. Non, infatti, le solite e stantie tiritere di chiose tradizionali, conglomerato indigesto di vuota e inutile erudizione, che inaridisce e mortifica; non la sola trascelta, incolore e indifferente, delle altrui interpetrazioni; non la cernita soltanto, ma lunga e faticosa, dell'altrui pensiero; non la critica esclusiva delle altrui opinioni: ma una esegesi, per molti aspetti, nuova e originale; ma un lavoro palpitante e commosso, oltre che schivo di ogni troppo e di ogni vano; ma un'opera salda e sicura di rinnovazione e di ricreazione; ma un commento *sui generis*, in una parola, attraverso le fila del quale si agita sempre un pensiero e palpita sempre e si commuove un'anima. Di qui, un carattere di spiccata *personalità* attraverso il commento. Un commento, dunque, molto *personale!* — obbiettarono, sgranando gli occhi e accennando, in segno di rimprovero, alcuni critici: tutto questo per una certa ghirlandetta di enimmi danteschi, più che altro formali, risoluti *personalmente;* risoluti, cioè, col sussidio esclusivo di varianti e lezioni, puramente congetturali, dettate e dal solito rigore logico e da quella sicura e vasta dottrina, che il Torraca si andò preparando attraverso una consuetudine lunga, paziente, amorosa e ininterrotta di ricerche e di studi. Molto personale, dunque? Vero, ma si ascolti; *absque injuria*, però, per tutti coloro, che leggeranno, abbiano o no obbiettato:

e lascia dir gli stolti,
Che quel di Lemosì, credon ch'avanzi.
A voce, più ch'al ver drizzan li volti;
E così ferman sua opinione,
Prima ch'arte o ragion, per lor, s'ascolti.
Così fêr molti antichi, di Guittone,
Di grido in grido, pur lui dando pregio,
Fin che l'ha vinto il ver, con più persone (1).

---

(1) *Purgatorio*, XXVI, 119-126.

Ma non fece così il Torraca, degno discente di un tal maestro: egli, invero, ascoltandone, e bene, la nota, pensò che un'opera, così *personale* come quella di Dante, richiedesse proprio, ma, s' intende, *cum grano salis*, un commento personale; e fece bene a darcelo. Circa, poi, quel manipoletto di varianti e lezioni congetturali, di cui sopra, ne lasceremo la cura al tempo, il quale, andando *intorno con le force*, penserà, quando che sia, a convalidarle definitivamente e a dimostrarne *il ver, con più persone*.

Non a caso ho considerato il commento alla *Divina Commedia* come la somma di ogni onore e pregio del pensiero del Torraca, nell'àmbito della critica dantesca; aggiungerò, anzi, che noi dovremmo considerarlo come la più alta espressione e affermazione della sua *genialità* critica. Senza nulla perdere, infatti, e di quella freschezza rigogliosa, che costituisce una delle doti più singolari della sua anima, aperta a tutte le impressioni e manifestazioni del bello, e di quella prontezza e agilità, che rappresentano alcuni fra gli elementi più essenziali e caratteristici del suo pensiero, trasmutabile per tutte guise, egli, fra la selva selvaggia ed aspra e forte de' tanti commenti e de' tanti commentatori, imbercia sempre la via diritta, che dovrà condurlo alla risoluzione de' problemi più ardui e complessi della Visione dantesca: e tutto ciò in grazia, anche, di un certo equilibrio spirituale, che fa di lui uno de' critici più formidabili e rappresentativi de' nostri tempi. A ragione, dunque, la Commissione de' *Premii Gautieri*, della *Reale Accademia di Scienze di Torino*, premiando il commento, osservava: “ Il commento, meditato, come pochi altri, e saggiato forse con l'esperienza scolastica, ha il pregio raro di essere originale, il più originale forse di quanti commenti uscirono sul poema, da quello del Tommaseo in poi „ (1).

Vero: il più originale. Dalla conoscenza di tutta, o quasi, la letteratura dantesca, fiorita in epoche diverse e intorno a' diversi problemi della *Divina Commedia*, alla relativa preparazione storica, eccezionalmente vasta e diretta; dalla esperienza, salda e cosciente, della nostra letteratura medioevale al dominio, assoluto e incondizionato, delle ragioni filologiche, storiche e filosofiche, inerenti alla struttura e alla concezione dell'opera; dalla sicurezza e novità dell'esegesi del testo alla signorilità, elegante e singolare, della trattazione; dalla franchezza, disinvolta e spigliata, nel prospettarne e studiarne le questioni più ardue e complesse, alla sobrietà ed efficacia nel discuterle e chiosarle; dall'esame scrupoloso di ogni costrutto e di ogni

(1) *Relazione della Commissione — Triennio 1905-1907* —, Torino, V. Bona, 1909, pp. 5-6.

forma, attraverso il sussidio della filologia, alla illustrazione, esauriente e opportuna, degli stessi, attraverso la conoscenza de' prosatori e rimatori sincroni e anteriori; da' riscontri, nuovi e peregrini, di passi danteschi con opere antiche e medioevali al processo di semplificazione e di arricchimento nelle chiose; dal processo di eliminazione del troppo e del vano alla saldezza degli elementi inquisitivi e dichiarativi; dalla freschezza e novità dell' illustrazione storica all'arditezza del pensiero, nel risolvere enimmi e nel proporre varianti e modificazioni; dalla squisitezza del buon gusto, nel rilevare e nell' illustrare cose e personaggi, all'acuta e accurata penetrazione psicologica nel discernerne ed esaminarne i moti più intimi e riposti; dal vigore logico della discussione alla chiaroveggezza della intuizione; dal calore e dalla commozione del procedimento alla eloquenza e al colorito dell'espressione; e, tanto per finire, dalla prontezza e sagacia nel coglierne le impressioni più fuggevoli e delicate, alla spontanietà e sincerità de' rilievi estetici: è tutto un complesso di dati e di fatti, che, di per sè solo, basterebbe a dare una prova della originalità e genialità di questo commento. Tutto, poi, concorre alla formazione di questo sano e complesso organismo di critica e di arte, che diletta e ricrea; che sveglia e mette in moto il nostro spirito, guidandone, con la sagacia dei mezzi escogitati e la saldezza del giudizio, le singole facoltà a profondarsi nella contemplazione dell'opera; che educa e raffina il nostro pensiero, temprandolo alla cote di aspri e forti cimenti spirituali; che accosta, infine, il ritmo, lento, circospetto e misurato, de' nostri cuori a quel palpito intenso e universale di profonda umanità, da cui è come pervasa e dominata la trama della *Mirabile Visione*. Tutto: la storia, col sussidio vario e dovizioso de' personaggi e de' fatti, per dissolvere e riedificare; la esegesi, per congetturare e discutere; la politica, per illustrare istituzioni; la diplomatica, per decifrare documenti e privilegi; la filologia classica e romanza, per risolvere problemi di lingua e dialetti; la aneddotica, per variare e arricchire; la ricerca erudita, per sussidiare e rincalzare; la comparazione; l' indagine astronomica; la dottrina geografica; la conoscenza, vasta ed esauriente, del pensiero neolatino, e, per tacere di altro, la patristica e le cronache medioevali. Si tratta, poi, di un commento, nel quale i due indirizzi, l'estetico e il positivo, compenetrandosi, s' illuminano e si sorreggono a vicenda; di un commento, perciò, in cui la ricostruzione e ricreazione storica trovano una rispondenza, piena e completa, nella ricerca e nella illustrazione, palpitante e commosa, delle ragioni psicologiche ed estetiche dell'opera stessa. Si taccia, pure, della ricostituzione e ricreazione storica, le quali non possono non essere considerate come una risultanza, ineluttabile e diretta, di quella preparazione specifica, nell'àmbito della letteratura dan-

tesca, da noi già diligentemente passata in rassegna; ma non si taccia della ricerca psicologica ed estetica delle intime ragioni dell'arte: non se ne taccia, perchè in questa ricerca, appunto, troveremo una delle ragioni, se non la ragione più vera e più grande, della originalità e del successo del commento. Nulla sfugge all'occhio esperto e indatore del critico, adusato, ormai, a penetrare ne' segreti più reconditi della bellezza spirituale, per rilevarli e illustrarli; nulla si sottrae al controllo del suo gusto, sempre vigile, sempre pronto a subire e a cogliere tutte le impressioni, e, quindi, anche le più lievi e fuggevoli, che possano essere destate da un'opera. Simile, in questo, alla cera, disposta, sempre, a ricevere il suggello di ogni figura, tutto riceve e rileva la limpidezza di quest'occhio linceo ed aquilino e la sensibilità squisita e meravigliosa di questo gusto; tutto: dall' ira alla serenità; dall'orgoglio alla scaltrezza; dalla passione alla dedizione; dal rincrescimento alla debolezza; dalla purezza alla dignità; dalla concitazione alla ironia; dal contrasto alla indignazione; dalla compiacenza alla franchezza; dalla prontezza all'ammirazione; dal cruccio al rispetto; dalla violenza alla rapidità; dall'armonia all'evidenza; dalla indifferenza alla sicurezza; dalla spigliatezza alla solennità; dallo scherzo alla ironia; dall'amarezza allo strazio; dall'odio alla vendetta; dalla commozione alla intuizione; dalla tenerezza allo spasimo; dalla severità alla indulgenza; dalla maraviglia alla speranza; dallo sforzo al sentimento; dalla precisione alla giocondità; dalla semplicità alla concisione; dal rammarico alla vivacità; dall' enfasi alla letizia; dall'ardimento al rispetto; dalla gaiezza alla cortesia; e, tanto per finire, dallo stupore alla tenerezza. E che finezza di analisi! Si legga la chiosa all'*orazion picciola*, fatta da Ulisse a' suoi compagni, nel canto XXVI dell'*Inferno*: " L' invocazione affettuosa: *O frati!* deve disporre benevolmente gli animi degli uditori; il grato ricordo dei *centomila perigli* già superati, destar in essi compiacimento ed orgoglio, e, con l'orgoglio, il desiderio di non mostrarsi minori di sè stessi; l'accenno al poco tempo, che ancora possono vivere, mutare il desiderio in proponimento saldo e incrollabile, tanto è nobilmente ardita e attraente, per chi infiniti altri pericoli ha superati, la nuova impresa. La proposta di essa impresa giunge quando gli animi sono preparati e disposti a farle buona accoglienza; giunge con tono di preghiera — *non vogliate negar* — in compagnia d'una circostanza adatta a crescer coraggio: *diretro al sol,* seguendo il sole nel suo corso, il sole, infallibile guida. Ma, se qualche esitanza li trattenesse ancora, ecco a dissiparla, incalzante, l'avvenimento: Siete uomini; solenne, l'antitesi tra la vita de' bruti e i più alti ideali propri dell'uomo " (1). Qualche

(1) F. Torraca: *La Divina Commedia nuov. com.*, Roma, Albrighi, 1915, p. 211.

altro esempio: il commento, cioè, al rimprovero, che Catone rivolge a Casella e compagni, nel secondo del *Purgatorio:* " *Gridando*: già presentiamo fieri rimproveri. Infatti, Catone è sdegnato e meravigliato: *che è ciò?* E un rimprovero prorompe subito, con ritardata veemenza, a sillaba a sillaba, dalle sue labbra: *spiriti lenti?...* E sempre più s' infiamma, e *lenti* gli par non biasimi abbastanza, e lo traduce in parole proprie due volte, senza interruzione, colpendo prima la causa: *qual negligenza?*, poi l'effetto: *quale stare è questo?* Si sente la voce, sempre più concitata, pronunziare *è questo* con la più grande energia. Dopo il rimprovero, il comando, simile a spinta gagliarda: *correte al monte.* Infine, un più alto e più aspro rimprovero, una di quelle sferzate, che mettono le ali ai piedi. Come! siete ancora avvolti nel peccato, che v' impedisce di veder Dio, e vi date bel tempo? „ (1). Un ultimo esempio: la chiosa a' versi 19-22 del canto quinto del *Paradiso:* " La voce, che ancora è come contenuta a *maggior don*, si leva con forza a *Dio*, si spande a *sua larghezza* e a *sua bontate,* martella *più* e *più* e *fu;* dopo *fu,* una brevissima pausa, un rapido inciso, trattiene il senso e punge l'attenzione; intanto, tra queste spontanee e perciò felici determinazioni formali, e per esse, si determina man mano, a modo di serie continua e veloce, ma non si compie il concetto principale — *per sua larghezza, creando, alla sua bontade più conformato, ch'ei più apprezza.* Tanti incisi, tante idee; le quali sono precise, nette ognuna per sè, ma non sono il tutto, sinchè, degna fine di così nobile preambolo, quasi statua che si levi lentamente e solennemente in cima al piedistallo, vien fuori *la libertate* „ (2). E che austerità e concisione e saldezza di sintesi! Qualche esempio anche quì: l' introduzione della chiosa alla domanda, che Niccolò III rivolge, nel canto XIX dell' *Inferno:* " *Se' tu già, costì, ritto?* Le parole si affollano brevi, e son ripetute; segno di viva commozione per un fatto inatteso, quasi incredibile. Brevi le parole, perchè rapidissime le impressioni „ (3). Qualche altro: il commento a' versi 69-75 dell'episodio di Sordello, nel sesto del *Purgatorio:* "La scena si svolge in un attimo: una preghiera, una domanda, un nome appena pronunziato e, a quel nome, uno slancio, un gridar alto, un abbraccio. Rapididissima scena, eppure, leggendola, chi non sapesse niente di Sordello, passerebbe, a grado a grado, dalla curiosità all' attenzione intensa, e da questa allo stupore e alla commozione „ (4). Un ultimo esempio: la chiosa al verso *Quasi torrente, ch' alta vena preme* del canto XII del *Paradiso*, nell'episodio di San Domenico: " Stupenda-

---

(1-2-3-4) F. TORRACA: *La Divina Commedia* cit., pp. 321, 669, 142, 358.

mente efficace nella concisione di un solo verso, e per il suono, l'immagine di un *torrente*, che, premuto da *vena* profonda, sgorga impetuoso; ma al torrente continua a somigliare il santo quando percuote negli *sterpi*, e *più vivamente* percuote dove incontra resistenza *maggiore* „ (1). E che stupenda fusione, poi, di analisi e di sintesi in un tutto armonicamente uno e perfetto! Una prova? La chiosa al verso *Infin che il mar fu, sopra noi, richiuso* del XXVI canto dell'*Inferno*: “ Dopo tanto e sì rapido moto, un verso lento e grave: all'infuori di questa lentezza e gravità, nessun altro indizio, nelle parole dell'eroe, di dolore, di rimpianto, di pentimento. Mentre egli racconta, sorgono successivamente nella immaginazione, e si fermano indelebili nella memoria nostra, le imagini della nave, che percorre sola l'immensità dell'Oceano senza mai fermarsi, della montagna bruna improvvisamente apparsa, del turbine, che fa girare nave e flutti, e la nave inghiottita dal vortice e il mare di nuovo unito e placido: e tutto ciò è da lui raccontato e descritto con serenità perfetta, come se non foss'egli il protagonista del dramma. Dante non conobbe l'*Odissea*: ma il suo intuito potente ricostruì il carattere eroico di Ulisse sui pochi cenni, che da quella erano passati ne' versi di Orazio e nella prosa di Cicerone; e quel carattere, sublimandolo, collocò e fece rivivere felicemente in una situazione nuova... Erra qua e là l'Ulisse classico, incorre in molti e gravi pericoli per volere dei Numi, avendo sempre nel cuore la diletta Itaca. Nell'Ulisse dantesco l'ardor del sapere vince ogni altro sentimento; ardore suo proprio, alimentato e secondato da lui con piena coscienza; ond'è che per soddisfarlo, rinunzia al ritorno in patria, tra le braccia de' suoi cari, e induce i compagni a seguirlo sempre più lontano, verso una meta ignota „ (2). E abbiamo ancora dell'altro: un'attitudine, cioè, singolare a costruire effetti estetici e psicologici attraverso lo studio, dirò così, della psicologia e dell' estetica dell' elocuzione e del verso. Si legga, in proposito, la chiosa a' versi 52-54 del XXIV canto dell' *Inferno*: “ E prorompe il comando, concitato, in parole brevi, percosse da molti accenti — *e però leva su*, *vinci*, *vince* — solenne, in parole di suono alto e largo — *l'ambascia, con l'animo, battaglia;* — prorompe e pur si ferma con forza all'*ambascia*, *all'animo, alla battaglia*, e, con forza, ripete *vinci... vince.* La voce, che s'è alzata, e, con le sue battute e pause, ha fatto sentire come il concetto nobilissimo sia divenuto, via via, sentimento gagliardo, si fa più bassa e più lenta quando, di contro all'agilità e alla prontezza dell'animo

(1-2) F. Torraca: *La Divina Commedia* cit., pp. 747, 213.

risoluto e volenteroso, pone l' inerzia stupida della materia: *se, col suo grave corpo, non s'accascia* „ (1). Si legga, inoltre, il commento a' versi 52-54 dell'XI del *Purgatorio*: “ Sente insieme la forza della pena e la forza del peccato, e tutt'e due congiunge in un verso di grande energia. Si badi allo sforzo, che fa lo spirito per pronunziare, come a malincuore, *cervice mia superba;* all'impeto, quasi infrenabile, con cui vien fuori *superba*, e come rapidamente e fieramente lo fermi e reprima *doma* „ (2). E si legga, infine, la chiosa a' versi 7-9 del canto XVII del *Paradiso:* “ Energico il tono dell'esortazione, efficace l' immagine della *vampa del desio:* quanto più vivo è l' impeto, con cui guizza *fuori,* quanto più rosseggia *la vampa*, tanto più e meglio manifesta l' intensità del fuoco occulto „ (3). E che franchezza e opportunità di rilievo e di considerazioni!: “ Niente di più naturale — scrive, chiosando i versi 127-129 del canto XXX del *Purgatorio* —, di più umano; e questa fu la vera “ salute „ di Dante, l' aver ceduto agli allettamenti della vita, che, traendolo lontano dal sepolcro della morta, lo guarirono della sensitività morbosa e dell'eccesso d'idealismo, di cui la *Vita Nuova* è documento. Ma così non la intendeva egli; e bene rappresentò la morta più che irritata, sdegnata dell' infedeltà di lui „ (4). E tutto questo, senza parlare de' non pochi luoghi, in cui il critico svolge ciò, che il poeta accenna: “ Spettacolo inatteso — scrive, commentando i versi 22-24 del XXXII canto dell' *Inferno* —. Pare che il poeta non dica se non ciò, che vide; ma la sua maraviglia traspare. La collocazione ed il suono alto e largo di *davante*, di *lago,* fanno pensare a una vasta distesa di acque. È la prima occhiata e la prima impressione; senonchè questa è turbata da una circostanza singolarissima, notata e aggiunta in fretta: *e sotto i piedi.* Come reggono una persona viva le acque di un lago? Ed ecco immediatamente la spiegazione: *per gelo* „ (5). E altrove, a proposito degli *astor celestiali* dell' VIII canto del *Purgatorio*, leggiamo: “ Basta la collocazione delle parole ne' versi a mutare un'arida enumerazione di particolari in una pittura ideale efficacissima. Su *verdi* al principio del terzetto, su *verdi* di nuovo, al principio della seconda proposizione, batte la voce, dando rilievo al suono e al senso della parola, e il primo è determinato, direi colorito dalla imagine evidentissima e delicata delle *fogliette pur mo nate. Percosse* ritrae il moto impetuoso delle ali, *ventilate* l'effetto di esse su le vesti, svolazzanti; ma, tra il moto e l'effetto, si pongono le vesti medesime, ampie nello spazio, tratte per l'aria — *traean dietro* — dando alle figure de' celesti volatori il decoro d'un

---

(1-2-3-4-5) F. Torraca: *La Divina Commedia* cit, pp. 269, 188, 405, 793, 269.

lungo e maestoso panneggiamento „ (1). E altrove, a proposito della preghiera di San Bernardo, nel XXXIII del *Paradiso*, si legge: “ Ed ecco la preghiera. E prima rileva il merito, che Dante s'è acquistato, venendo su su dal fondo dell' Inferno sino all'Empireo. Come ingrandisce la lunghezza del viaggio l'accenno all' *infima lacuna dell'universo!* E la voce seconda il pensiero, batte forte alla prima sillaba d' *infima*, si allenta a *lacuna*, si prolunga a *universo*, fa risaltare *qui*. Come rileva la fatica e la diligenza del viaggiatore *ad una ad una!* Per le sette cornici del Purgatorio, per tutt'e nove i cieli mobili! „ (2). Non a torto, dunque, ho affermato che detto commento, nel quale, del resto, la critica dantesca potrebbe segnare, in un certo senso,

li suoi riguardi,
A ciò che l'uom, più oltre, non si metta,

ho affermato che esso deve considerarsi come l' espressione più nobile e più alta della genialità e originalità critica del pensiero del Torraca, e, quindi, come la somma di ogni pregio e onore della sua vigorosa e feconda attività, nell'àmbito di questi studi. Aggiungerò, a complemento di questa rassegna di opere, altrettanto rapida quanto laboriosa, che non manca, del Torraca, una sintesi, degna e densa, della vita e del pensiero del Padre e Maestro di nostra gente: una sintesi, intitolata *Dante* (1921), e nella quale la figura del poeta, giganteggia, palpitante e commossa, nella sua dirittura ed elevatezza morale e spirituale, e tra le vicende torbide e tumultuose de' suoi tempi; una sintesi, poi, in cui il Torraca, attraverso una ricostruzione storica della vita fiorentina, in sul tramonto del secolo XIII, e il rilievo, anche, di altri avvenimenti, in Toscana e fuori, segue lo svolgersi e l'affermarsi del pensiero del poeta, e lungo le vicende della sua prima esistenza, in un ostello tutt'altro che dolce e in una cittadinanza e in un viver di cittadini tutt'altro che belli, fidi e riposati, e lungo le peregrinazioni e le disavventure dell'esilio. Ed eccolo, infatti, ora, parlarci della sete di gloria e di sapere, nell'animo di Dante, e degli argomenti tutti, che davano occasione a poetare; ora, tentarne la psicologia e ricordarne, insieme, i primi passi nel campo dell'arte; ora, accennare all'azione di Beatrice sul poeta, descriverne i primi dolori familiari e illustrarne l'orgoglio e la nobiltà de' natali, di fronte a' discendenti de' Fiesolani e de' Longobarbi; ora, delineare un quadro dell' Italia, travagliata da odii e da fazioni, e ricordare l'esilio degli

(1-2) F. Torraca: *La Divina Commedia* cit. pp. 376, 943.

Alighieri e il diritto tradizionale della vendetta; ora, rintracciare, fuori e dentro la *Divina Commedia*, le radici prime degli affetti e delle passioni di Dante e discutere della realtà storica di Beatrice, oltre che del suo culto nella poesia dantesca e della idealizzazione della donna nell' arte, nella religione e nella vita; ora, parlare dell'amicizia e della familiarità di Lapo Gianni e di Guido Cavalcanti e ricordare, del poeta, altri amori e la fama, anche, e le rime giovanili; ora, esaminarne la *Vita Nuova*, attraverso il contenuto e i pregi, e rilevarne, insieme, una certa tendenza alle sottigliezze e una certa mostra inopportuna di dottrina, per quanto scarsa e rudimentale; ora, discuterne gli studi filosofici e la relativa loro influenza sulla educazione e sulla mente di Dante; ora, descriverne l'affermarsi della reputazione e il dilagare della fama; ora, documentarne l'attività politica e tracciarne le vicende dell'esilio, attraverso le peregrinazioni, da una parte, e, dall'altra, le speranze in Arrigo VII e il *gran rifiuto* del rimpatrio a condizioni indegne e umilianti; ed, ora, spremerne il succo delle opere, in grazia della ricerca delle singole finalità, illustrarne il lavorio continuo e progressivo dello spirito, rilevarne l'altezza della speculazione e la coscienza delle ragioni supreme dell'arte, la fermezza operosa e la costanza magnanima, l' impronta maschia e gagliarda e lo sguardo aquilino e penetrante, l'energia virile e i propositi saldi, la limpidezza della concezione e la delicatezza del tocco, e documentarne, infine, l'unità indissolubile e sostanziale dell'opera e del pensiero. Sì, l'unità indissolubile e sostanziale dell'opera e del pensiero. Leggiamo: " L'un pensier dall'altro scoppia ". La donna gentile della *Vita Nuova* diventa simbolo della filosofia nel *Convito*, del quale due trattati sono condotti su la trama di due canzoni composte per essa. Dai pochi concetti, accennati nel *Convito*, intorno alla vita dei linguaggi ed alla poesia volgare, scaturisce il libro della *Volgare Eloquenza*. Due capitoli del *Convito* e le tre lettere scritte per l' impresa di Arrigo VII contengono in germe il libro della *Monarchia*. Nel *Convito* è già la teoria dell'allegoria, già fermato lo schema del *Paradiso*. L'ultimo capitolo della *Monarchia* fornisce la chiave dell'allegoria della *Commedia*. Nelle ultime pagine del *Convito* — malinconiche pagine, piene del pensiero della morte e dell'eternità — appariscono già il cammino e la *selva erronea* di questa vita, e si leva maestosa la figura di Catone, simbolo di Dio, e i cittadini del cielo si fanno incontro alla nobile anima, che va a raggiungerli. Nello svolgimento dell'arte di Dante, le rime della *Vita Nuova* non hanno una fisonomia propria spiccata; somigliano a quelle di Lapo, del Cavalcanti, di Cino; ma le superano per la sincerità del sentimento, per la drammaticità di certe situazioni, per la limpidezza, la grazia, l'efficacia dell'espressione. Le canzoni morali paiono, e sono per certi rispetti, una sosta; ma, nello sforzo di riscal-

dare, di render malleabile, di abbellire la materia dottrinale, Dante si addestrò a tutti gli accorgimenti ed ardimenti stilistici e metrici. Nelle rime, composte più tardi per la donna del Casentino, la passione si manifesta con forza e rilievo, di cui, prima, non si aveva esempio; e già vi appare il paesaggio, e i fenomeni e gli aspetti della natura già vi sono esattamente ed a vivi colori ritratti. Queste rime e la canzone delle tre donne — che è già come la scena di un dramma, in cui le Virtù ed Amore si atteggiano, parlano come persone vive — annunziano prossima, se pure non cominciata, la *Divina Commedia*. Il divino poema è la sintesi di tutta la vita anteriore di Dante — memorie lontane e disinganni recenti, dolori e speranze, amori ed odi, esperienza del mondo e conoscenza degli uomini, operosità, fermezza, costanza, magnanimità del carattere. Ed è, il divino poema, la sintesi di tutta l'attività spirituale anteriore. Assolve il voto della *Vita Nuova* — dire di Beatrice quel che mai non fu detto di alcuna; — adopera la vastissima cultura acquistata, in particolar modo la dottrina raccolta nel *Convito*; attua i precetti della *Volgare Eloquenza*, soprattutto questo: che non soltanto la strenuità dell'ingegno, ma anche l'abito della scienza e l'esercizio continuo dell'arte deve possedere il poeta, e bandisce gl'ideali politici della *Monarchia*. Sintesi grandiosa di tutta la vita, di tutta l'attività spirituale anteriore; ma subordinata e diretta a fine nuovo; contenuta dentro una costruzione gigantesca, immensa, che una facoltà, di cui già qualche bagliore, qualche lampo aveva rivelato l'esistenza e la potenza, specialmente nelle canzoni e in alcune prose della *Vita Nuova*, forma, domina, vivifica „ (1).

Dopo tutto, non mi si accuserà di feticismo, se, ancora una volta, parlerò di originalità critica, nell'opera del Torraca; e se, ancora una volta, vi aggiungerò un pizzico di genialità. Geniale, invero, è la ricostruzione dell'ambiente, dirò così, poetico fiorentino, in sullo scorcio del secolo XIII. Si legga: “ Luminosa e gioconda è la scena, su la quale Dante, poeta giovinetto, appare la prima volta. Correva l'anno 1283. Già da tre anni, conchiusa la pace tra i Guelfi di dentro e i Ghibellini tornati di fuori, dopo tre lustri di esilio, era Firenze con i suoi “ cittadini nel più felice stato che mai fosse; buono stato di riposo, e tranquillo e pacifico „. Nel mese di maggio del 1283, per la festa di S. Giovanni — racconta un contemporaneo, forse testimone oculare — si fece una compagnia di mille uomini o più, tutti vestiti di robe bianche, con un

(1) Cfr. *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 525-527. Discorso letto a Napoli, Praga, Brùn, Vienna e in altre città; seguito, poi, a Praga, da altri cinque, intitolati: *La materia della Divina Commedia; L'Inferno; Il Purgatorio*; *Il Paradiso*; *L'arte di Dante*. Dette conferenze vedranno la luce a Praga, e al più presto, tradotte in tutto o in parte.

signore detto dell'Amore. Per la quale brigata non s' intendea se non in giuochi e sollazzi e in balli di donne e di cavalieri e d'altri popolani, andando per la terra con trombe e diversi strumenti e gioia e allegrezza, e stando in conviti insieme, in desinari e in cene. La quale corte durò presso a due mesi, e fu la più nobile e nominata che mai fosse nella città di Firenze e in Toscana, alla quale vennero di diverse parti e paesi molti gentili uomini di corte e giocolari e e tutti furono ricevuti e provveduti onorevolmente „. Verrà tempo che Dante, come tutti quelli, che, malcontenti e sdegnati del presente, si rifugiano con la immaginazione nel passato lontano, invidierà e colorirà delle tinte più vaghe la *sobria* e *pudica* — ma angusta, debole, sospettosa, ancora povera, e non bella — Firenze, in cui era nato e vissuto il suo trisavolo; ma alla Firenze dei suoi diciotto anni, alla Firenze del 1283,

> a così riposato, a così bello
> viver di cittadini, a così fida
> cittadinanza, a così dolce ostello

spetta il vanto di avergli fatto sentire i primi incitamenti alla poesia. Gli *uomini di corte*, che da ogni parte accorrevano a Firenze, erano come dire l'aristocrazia de' giullari, " con belli motti e leggiadri, ricreavano gli animi affaticati e sollazzavano le corti „; i *giullari* li dilettavano con lazzi e salti e danze e suoni, ed anche col canto di versi, qualche volta composti da uno di essi, asceso al grado e al titolo di *dottore di trovare*, di trovatore. Intorno al 1283 — e prima, e dopo — a Firenze pullulavano gli uomini di corte e i giullari, ed erano numerosissimi i trovatori indigeni; — magnati come Guido Cavalcanti, notai come Brunetto Latini, Lapo Gianni e molti altri, associati a grandi case di commercio come Gianni Alfani e Dino Frescobaldi, e mercanti modesti come Dino Compagni, medici come maestro Torrigiano, e legisti come Lapo Salterelli; anche monaci e donzelle. In tutte le classi della cittadinanza si era diffuso il gusto della poesia, e l'uso, anzi la smania di comporre in rima. Com' è naturale, accanto agli eccellenti, erano i mediocri e i men che mediocri: le aquile, dirà Dante — che affissavano gli occhi al sole e montavano su le nubi, e le oche, dannate a razzolare sempre per terra; poche le aquile, troppe le oche. Si voleva brillare, scherzare, schernire, fare pompa di arguzia, d'abilità, d' ingegnosità. L'amore era il tema più nobile e più frequentemente trattato; ma qualche volta la politica del comune e gli avvenimenti di fuori, più spesso gl' incidenti della cronaca cittadina, una beffa, una facezia, un sottile problema di casistica amorosa, un' ingarbugliata questione legale, un pronostico astro-

logico, un quesito di filosofia naturale, sinanche la domanda di un centinaio di magliuoli da piantare nella vigna offrivano occasione e materia di versi. Questo giovava ricordare per intendere come Dante, prima del suo diciottesimo anno, " aveva già veduto per sè medesimo l'arte di dire parole per rima „ ; e perchè, quando il primo saluto di Beatrice gli ebbe ispirato il primo sonetto d'amore, egli desiderasse " di farlo sentire, a molti, li quali erano famosi trovatori in quel tempo, „ a ciò che gli riscrivessero il loro parere „ (1). Ed altrettanto geniale è la ricerca delle " radici prime degli affetti e delle passioni, di cui sentiamo tuttora il palpito e il fremito sotto la maravigliosa forma, che assunsero nella fantasia del poeta „. Leggiamo: " Non pochi episodi della *Commedia* scaturirono dai racconti uditi nella fanciullezza, dalle impressioni provate nell'adolescenza. Un anno prima della sua nascita, era sceso nel sepolcro il magnanimo Farinata, del quale nessuno, ancorchè nemico, dimenticò mai che aveva preservato Firenze dalla distruzione, difendendola a viso aperto nel congresso di Empoli; un anno dopo, giunse a Firenze il fragore della catastrofe di Benevento e della morte del re Manfredi, delle quali fu effetto la fuga dei Ghibellini e il ritorno dei Guelfi; tre anni dopo, il capo biondo e bello dell'ultimo rampollo della casa Sveva, cadde troncato dalla mannaia nella piazza del Mercato di Napoli; quattro anni dopo, i Fiorentini vendicarono su i Senesi la sconfitta dell'Arbia, e rizzarono su la punta di una lància la testa del principal cittadino di Siena; cinque anni dopo, in una chiesa di Viterbo, un feroce guerriero francese, ben conosciuto in Toscana, dove aveva contratto illustri nozze, trafisse un giovine principe inglese, alla presenza di due re, mentre il sacerdote levava l'ostia consacrata, e, afferrato pei capelli il cadavere, ancora caldo, lo trascinò fuori villanamente. Nel 1282, un anno innanzi a quello, da cui abbiamo preso le mosse, tenne per molti mesi, in Firenze, la carica di capitano del Popolo, una delle più alte, un giovine cavaliere romagnolo, quel Paolo Malatesta, che, non molto dopo, trovò, con l'amore, la morte tra le braccia di Francesca. Nell'anno stesso, il penultimo giorno di marzo, i Palermitani, al suono della campana del Vespro, al grido di *Mora! Mora!* fecero strage dei Francesi oppressori; e, il primo giorno di maggio, fece " sanguinoso mucchio „ di altri Francesi, mandati dal Papa ad assediare Forlì, il " nobilissimo latino „ Guido da Montefeltro. Firenze, strettamente legata alla Chiesa ed a Carlo d'Angiò, per ragioni politiche e d'interessi, si commosse, e mandò cento cavalieri contro i Forlivesi, e cinquecento contro i Siciliani. Chi di noi non rammenta i luoghi del divino poema, dove

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 503-505.

questi fatti sono incisi a caratteri indelebili, questi personaggi scolpiti a tutto rilievo? „ (1). Altro che pizzico di genialità! — Cose, però, mi si potrebbe opporre, tutt'altro che nuove e originali! — Già,... tutt'altro che nuove e originali! Proprio così! È sempre questa, purtroppo, la sorte delle nuove cose e delle nuove idee, che, fatte ed espresse appena, finiscono, per la loro naturalezza, con l'essere considerate quale vieto e indiscutibile patrimonio comune! Ma patrimonio comune erano i materiali, dottrinali e storici, di cui si serviva l'Alighieri, elaborando la sua *Mirabile Visione!* E patrimonio comune erano, altresì, e i colori, attraverso i quali Raffaello Sanzio faceva palpitare la purezza del suo pensiero, e i marmi delle Alpi Apuane, che il Buonarroti lavorava, per istamparvi l'orma vasta e sicura del suo spirito creatore.

Ed eccomi, ora, intento a *calar le vele e a raccoglier le sarte.* Tutte le volte che mi capita di leggere una pubblicazione del Torraca, sono costretto, per associazione d'idee, a ricordarmi di alcuni versi, altrettanto commossi quanto armoniosi e ispirati, che il fiero Ghibellino compose, un giorno, per una donna bellissima; de' seguenti versi, cioè:

Io non la vidi tante volte ancora,
Ch'io non trovassi in lei nuove bellezze.

E non a torto. Ricco di chiaroveggenza estetica e di finezza d'intuizione e di osservazione, mentre, da una parte, sa cogliere e scolpire, con frase vigorosamente icastica, i tratti dominanti della personalità degli scrittori e delle opere, dall'altra, direbbe il Bonghi, ha la virtù del saper sentire ed esprimere intiera la vita di un'idea e di una situazioni poetica, riuscendo a rifare dentro di sè e a segnare altrui tutto il cammino della mente e dell'animo del poeta. Ha la facoltà, aggiungeremo noi, di scolpire, con mano sicura, situazioni e personaggi; di far rivivere il passato, innanzi all'immaginazione del lettore, con tocchi pittoreschi sobrii e magistrali; di tracciare quadri larghi ed esatti, attraverso una prosa alta e serena, sotto cui si agita sempre un pensiero e palpita sempre un'anima; di indagare, fissare ed analizzare le intime e supreme ragioni dell'arte, attraverso pagine, dense di apprezzamenti e di rilievi; di guardar le cose dall'alto, grazie a quella vigoria di analisi e di sintesi, a quel calore di impressioni schiette e immediate e a quella sicurezza ed elevatezza di criteri, che costituiscono, direbbe il De Sanctis, il *sostanziale* del

(1) F. Torraca: *Nuovi studi danteschi* cit., pp. 510-512.

suo pensiero e della sua critica; di rilevare, infine, le bellezze più intime e riposte di un' opera, col sussidio di quella certa sanità e ricchezza di gusto e di quella squisita sensibilità estetica e psicologica, che fanno di lui il discepolo più vero e più grande di Francesco De Sanctis. Quando non si tratti di ricreare *ab imis* un'opera, nell'àmbito della critica positiva, rigenerando e rivendicando, attraverso cose e non parole, argomenti triti e ritriti; congetturando e avanzando altre e nuove ipotesi; impugnando, vigorosamente e vittoriosamente, le altrui opinioni; correggendo errori; eliminando inesattezze; colmando lacune; apportando nuovi contributi di accertamenti e di indagini; affacciando nuove interpetrazioni; chiarendo enimmi aspri e forti, e, infine, e per tacere di altro, riesaminando e ricomponendo testi, alla luce della ermeneutica e della filologia.

Intelletto, insomma, sovranamente italiano, il Torraca va sempre in cerca del *sostanziale* e ama sempre veder chiaro, nello studio delle cose e degli uomini, sia che sottoponga opere di arte alla sua squisita e sicura sensibilità estetica, sia che assoggetti al crogiolo della sua analisi paziente e del suo giudizio avveduto e illuminato volumi ponderosi di critica positiva. Mente equilibrata e acuta, sdegna la superficie e, ora, si profonda, attraverso la ricerca scrupolosa e cosciente, nell'intimo delle questioni più dibattute e ingarbugliate, e, ora, servendosi, alla stregua del Sainte-Beuve, della biografia e della storia, studia, degli artisti, la psiche e, insieme, ne esamina e illustra la vita nella sua complessa e varia esteriorità, senza mai, s' intende, scompagnare la propria opera da quella scrupolosità di trattazione, da quella finezza di analisi, da quella diligenza di preparazione, da quella esattezza di indagine e da quella oculatezza di procedimento, che costituiscono alcuni tra i pregi più caratteristici del suo pensiero; senza, cioè, scompagnarla da quella severità di metodo, che contribuisce a dare a detta opera compiutezza e perfezione di linee, da una parte, e, dall'altra, intonazione sobria ed elevata ed ossatura ben piantata e salda. Opera, insieme, tutt' altro che scompagnata dal consenso e dal plauso degli studiosi; qualche volta, anche, seguita—il negarlo, del resto, indurrebbe il Maestro stesso a sorridere, *come l'uom, ch'ammicca* — da incresciosi e futili dissensi, vuoi per qualche affermazione, che, tra il dissodare vertiginoso e assillante di terreni vergini e incolti, prestava maggiormente il fianco all'attacco de' ricercatori di pagliuche; vuoi per quella certa vanagloria e cecità delle umane posse, che vietano ogni forma di equilibrio spirituale e, quindi, ostacolano ogni possibilità di giudizio equo e sereno; vuoi per quel tale incondizionato attaccamento all' imperativo categorico del proprio *io*, che esclude, spesso, nella repubblica delle lettere, ogni desiderio di confederazione e di collaborazione; vuoi, infine, per quella nota coraggiosa e personale di *restauratio*

ab imis, con cui si presentava, *nell'aringo rimaso*, detta opera, e che scuoteva, per la saldezza e l'acutezza delle sue argomentazioni, e il rigore logico delle sue deduzioni, alcune fra le cime più alte della critica nostrana. Ma i dissensi passarono; non così l'opera del Torraca, la quale sta, e starà sempre, e sempre salda e rigogliosa, nel campo degli studi, perchè frutto di precisione matematica e di singolare intuizione. Perchè deplorare, poi, che " Francesco Torraca abbia preferito, negli ultimi anni specialmente, portar legna -- per quanto magnifica — a pro dell'erudizione, piuttosto che fiori a beneficio della critica ? (1) Ma, se la magnificenza delle legna è tale da compensarci del profumo de' fiori, sia benedetta, e *toto corde*, e sempre! Gli è che il Torraca, maturo, oramai, di senno e di preparazione, sente, spesso, e impellente, il bisogno di apportare, nell'àmbito della critica positiva, il contributo prezioso del suo pensiero e della sua dottrina. Pretendere che egli comprima l' impulso di questo suo bisogno spirituale sarebbe un pretendere da folli: come impedire, infatti, a una bionda melagrana, raggiunta la piena e completa maturità del frutto, di schiusersi, per esporre i suoi grani di porpora a' raggi del sole autunnale? E perchè mai aggiungere: "L'attività più veramente critica del [Torraca] non s' è esercitata su larga scala, non s'è rivolta espressamente ad uno speciale importante argomento, in modo da produrre un'opera vasta ed organica „ ? (2) Non s'è esercitata su larga scala ? Il discutere, invero, e a fondo, di letteratura medioevale e romanza, e, insieme, delle origini della nostra lirica, e di alcuni, anche, fra i problemi più aspri e forti della letteratura de' secoli XIV, XV, e di altri ancora, e di critica dantesca: tutto ciò significa, per l'appunto, esercitare su larga scala il proprio pensiero. Niente opera vasta e organica ? Per chi guardi, però, con l'occhio, che vede poco; per quegli altri, invece, i quali considerino, per esempio, le pubblicazioni, fatte dal Torraca, nell'àmbito della critica dantesca e della letteratura de' secoli XIII, XIV e XV, come capitoli di uno stesso libro e tali, dunque, da non mancare di anelli di congiunzione veri e propri, l' opera vasta e organica esiste. Un'opera, inoltre, attraverso la quale il Torraca, conservando e svolgendo, integra e matura, in un certo senso, il pensiero del De Sanctis: lo integra e matura, infatti, col sussidio di quella ricerca positiva, il cui valore non era sfuggito a Francesco De Sanctis, e che il De Sanctis aveva, anzi, calorosamente consigliata e raccomandata. Ma, integrandolo e maturandolo, lo conserva e svolge: lo conserva, in

---

(1) L. Tonelli: *La critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni*, **Bari, G. Laterza, 1914, p. 364.**

(2) L. Tonelli: *La critica letteraria italiana* cit., p. 359.

quanto, dell'estetica desanctisiana, che egli spoglia di ogni presupposto teorico e, quindi, filosofico, ritiene i principii fondamentali, i cardini, e col procurar di mettersi, attraverso l'esame di un'opera, nell' identica situazione dell'artista, cui l'opera appartiene, e con l'andare sempre in cerca del *sostanziale,* attraverso detto esame; lo svolge, in quanto feconda e arricchisce alcuni elementi di esso: l'esegesi estetica, per esempio, del ritmo e della struttura formale del verso. Di questa esegesi l' opera del De Sanctis non manca; essa, però, svolgendosi ed arricchendosi, acquista, nella critica del Torraca, un respiro più ampio e intenso, una suscettibilità d'impressioni più facile ed armonica, una pieghevolezza più ardita e complessa. Nulla sfugge, invero, a questa esegesi, nella critica del Torraca: dalle bellezze più intime e segrete di singoli e interi periodi poetici alle grazie più riposte di frasi e di versi, di accordi e di accenti, di successioni di vocali e di consonanti, di armonie e di suoni. Mi si permetta, dunque, di considerare Francesco Torraca quale il rappresentante di una scuola, che, sotto un certo aspetto, si potrebbe, alla sua volta, definire la *terza scuola* di Francesco De Sanctis: di una scuola, cioè, procedente, ora, attraverso le ricerche metodiche, sistematiche di quell'indirizzo positivo, che, ripeterò ancora una volta, il De Sanctis aveva già deliberatamente e vigorosamente propugnato nell'*umile Italia* — completamento della *seconda scuola* —, ora, svolgentesi attraverso un adattamento felice e, in un certo senso, personale del metodo desanctisiano all'esame de' ponderosi volumi de' critici positivi — conservazione e innovazione della *seconda scuola*—, ed ora, infine, affermantesi — *terza scuola* — sulla base, dirò così, d'una fusione cosciente, perchè voluta, propugnata, preparata, di entrambi gl' indirizzi. So bene che, a queste mie conclusioni, molti musi saran torti e molti visi diventeranno arcigni e duri; ma è vero, o no, che, tra i nostri critici letterari, sia, per lo meno, difficile, se non impossibile, trovarne uno, il quale, durante un periodo, tutt'altro che breve di sua attività, abbia voluto e saputo, oltre che per abito, per metodo anche e per indirizzo speciale di scuola, e alla stregua stessa del Torraca, e, quindi, con eguale misura e intensità, abbia, dunque, voluto e saputo, ora, alternare, ed, ora, fondere le due scuole? Non voglio discutere dell' attitudine o inettitudine, della possibilità o impossibilità di farlo o di tentarlo, per la presenza o assenza di alcune speciali condizioni *sine qua non* a poternelo fare o tentare; bando a tali discussioni! Il fatto è che nessuno lo fece. Che non manchino, poi, di coloro, i quali, sporadicamente e, quasi, ubbidendo a innati impulsi spirituali, o subendo il fascino del pensiero desanctisiano, abbiano scritto pagine esteticamente perfette e significative, è vero: Bonaventura Zumbini, Fedele Romani, Ernesto Giacomo Parodi e qualche altro insegnino. Spora-

dicamente, però, intendiamoci. E il Carducci? — mi par che qualcuno, interrogando, sussurri, a questo punto. Ah, sì, il Carducci, tempra speciale di critico e di artista insieme, avrebbe potuto, oltre che tentarlo, e di tentativi, e cospicui invero, egli non manca, ben farlo e maturarlo; ma il Carducci, purtroppo, rinnegò l' estetica.

Non a torto ho affermato che il Torraca, spogliando l' estetica desanctisiana di ogni presupposto teorico e, quindi, filosofico, si limitò a ritenerne soltanto i cardini, solo i principî fondamentali. Il Torraca, infatti, non è un teorico dell' estetica; ne è, invece, per abito spirituale, per ricchezza di buon gusto e squisita sensibilità artistica, un osservante entusiasta e commosso. Buon per noi, del resto, che egli non sia un teorico! Buon per noi! I più sordi, infatti, a rispondere, nell'applicazione delle proprie teorie, sono, il più delle volte, precisamente i teorici. Il De Sanctis, checchè se ne dica, è un'eccezione. Il non essere, però, un teorico non impedisce al Torraca di avere le sue idee in fatto di arte e, quindi, di estetica. Altro, insomma, è il credersi o il farsi credere esteti, altro è l'esser forniti di una vera e salda dottrina estetica. Di pseudo-esteti, ne abbiamo un po' dappertutto: dalle Alpi, invero, al Lilibeo, vuoi tra le cento guglie del duomo ambrosiano, o all' ombra del bel San Giovanni e tra i ricami d'oro della stupenda torre giottesca, o ne' trivii chiassosi della più bella città delle marine, o fra le tradizioni auliche della città del Vespro e " sopra 'l golfo, Che riceve da Euro maggior briga ", se ne annida una famiglia tutt'altro che striminzita e scarsa; famiglia numerosa e feconda, che gracchia e si accapiglia, che morde e si dibatte, che ringhia e gonfia comicamente le gote su per le riviste, che starnazza e dà fiato alle sue trombe su per le rassegne, che balla il suo *cancan*, in nome di un'arte così mistificata e calunniata, e si prepara, infine, tra la ciarla insistente e petulante, il viatico della *réclame* vicendevole e fraterna: tutti esteti, insomma, non esclusi i beceri e i gaglioffi, co' vasi di Samo e le nottole di Atene. Ma quanti di costoro sono forniti di una dottrina estetica, sostanzialmente vera e salda? I veramente e saldamente esteti, *vel duo vel tres*, fra tanto dibattersi e ringhiare, fra tanto cianciare e accapigliarsi, in un gergo personale e strano *sui generis*, che tutto ha, fuorchè l'estetica, tacciono, ma, tacendo, applicano, attraverso un lavoro intenso e persistente, la loro dottrina vera e soda; tace, per esempio, Benedetto Croce, che pure elevò, conservando e innovando, l'estetica a sistema; e tace Francesco Torraca, che non manca di una estetica. Qualche prova: "I principii — leggiamo a un certo punto — comunque nobili, non producono niente d'artistico, se non diventano sentimento vivo, ch'avvampa e prorompe fuori, sia direttamente, con la forma ingenita, sia incarnandosi in

caratteri e situazioni „ (1). E altrove: “ L'artista non è obbligato a ricercare nè il meglio delle idee, nè il meglio delle cose, altrimenti sarebbe critico, filosofo, non artista; uno è il compito suo, quello di dare corpo e vita a' suoi fantasmi, i quali egli non può, se è vero artista, non può costruirli *a priori*, alla stregua di preconcetti. Ed in questa sua *impotenza* è appunto il significato e l' importanza storica dell'opera d'arte; proprio così essa riflette le condizioni di tempi, di luoghi, di popoli, in mezzo alle quali si produce „ (2). E altrove ancora: “ Il critico, se ha l'obbligo di investigare quali motivi, quali tendenze, quali opinioni, quali criteri stimolarono alla concezione l'artista, e gli tennero compagnia mentre componeva; di ricercare sino a qual segno essi giovarono o nocquero all'opera; ha, inoltre, l'obbligo di considerar questa in sè medesima, come prodotto dello spirito inteso a rifare, con procedimenti suoi propri, a riprodurre, per quanto gli è consentito, la natura e la vita... L'intuizione naturale, il buon gusto, comunque afforzato e affinato dagli studi, la conoscenza vasta e precisa della storia delle letterature e dell'arte sono preparazione, fondamento necessario, indispensabile al lavoro del critico, non sono esse lavoro. Bisognerà pur vedere cosa sia un'opera d'arte, per poterla paragonare con altre, classificarla, assegnarle il posto. L'analisi — che sarà tanto più compiuta quanto più il critico si addentrerà nell'organismo artistico, lo esaminerà a parte a parte, in guisa da cogliere il processo della sua formazione, da giungere a sapere se, e quanto sia vitale — l'analisi d'una produzione d'arte considerata singolarmente, nella sua essenza, è la condizione prima della comparazione, dell'ordinamento, della classificazione; queste presuppongono la conoscenza piena de' fatti e degli oggetti, che si vogliono paragonare e classificare, presuppongono, cioè, lo studio di ciascun fatto, di ciascun oggetto. Esagera chi considera tale studio come ufficio della critica e, postasi innanzi l'opera d'arte, lei sola contempla, di lei sola si cura, in lei sola presume trovare perchè, come si sia prodotta e, co' pregi e co' difetti, la misura di essi; ma hanno anche torto coloro, che trasandano l'esame estetico, necessario almeno qual mezzo di giudizio compiuto. E l'esame s'ha a farlo secondo criteri sicuri; in altre parole, bisogna servirsi d'un *metodo;* ma è molto pericoloso adottare un *sistema inflessibile*, giacchè allora niente più facile del condannare vere e belle creazioni artistiche, sol perchè non corrispondono alle teoriche adottate „ (3). Tutto questo, in verità, significa aver saputo accogliere, intendere, digerire, fecondare i precetti del Maestro; significa averne saputo derivare un saldo e ricco e vital nutrimento; significa, inoltre,

---

(1-2-3) F. Torraca: *Saggi e rassegne* cit., pp. 28, 85-86, 411-412.

aver saputo infondere, nella trama della seconda scuola desanctisiana, vuoi attraverso la fecondazione rigogliosa di germi reconditi, da essa contenuti, e il sussidio de' vari contributi apportati, vuoi attraverso la conservazione e innovazione de' suoi veri e primi elementi costitutivi, una nota del tutto nuova e personale: una nota, insomma, che, rendendola, in un certo senso, formalmente e sostanzialmente alquanto diversa da sè e dalle altre, ci autorizza, sotto un certo aspetto, a definirla, per il nuovo importato e il vecchio conservato, la terza e ultima scuola di Francesco De Sanctis. Chi mai, dunque, il rappresentante di questa terza ed ultima scuola? Al lettore la sentenza tutt'altro che ardua.

CARLO GIORDANO.

APPENDICE

Pubblicazioni di Francesco Torraca.

1. *Niccolò Machiavelli* (Riassunto di cinque conferenze, tenute, a Napoli, da Francesco De Sanctis, nel maggio e nel giugno del 1869. Cfr. *La Libertà*, giornale politico, diretto da Michele Torraca, Napoli, Anno I, Maggio - Giugno 1869).

2. *I "Promessi Sposi"; Tommaso Grossi,* (Riassunto di alcune lezioni del De Sanctis. Cfr. *La Libertà* cit., Anno IV, Gennaio-Marzo 1872; *Il Pungolo, giornale della sera*, Napoli, Anno XIII, Aprile-Maggio 1872; *Il Roma, giornale del mattino*, Napoli, Anno XI, Dicembre 1872; F. De Sanctis: *Scritti vari, inediti o rari*, Napoli, A. Morano, 1898, e *La letteratura italiana nel secolo XIX*, Napoli, A. Morano, 1902).

3. *Tommaso Grossi e Giulio Carcano; La letteratura a Napoli: Pietro Paolo Parzanese e Nicola Sole; Niccolò Tommaseo; Cesare Cantù; Cesare Cantù e la letteratura popolare; Antonio Rosmini; Vincenzo Gioberti; Cesare Balbo; Massimo D'Azeglio; La scuola lombardo-piemontese: Urbano Rattazzi* (Riassunto di alcune lezioni del De Sanctis. Cfr. *Il Roma* cit., Anno XII, Gennaio–Febbraio–Marzo–Aprile–Maggio–Giugno 1873; F. De Sanctis: *La letteratura italiana nel secolo XIX* cit.).

4. *La scuola liberale del secolo XIX; La scuola democratica; Giuseppe Mazzini; Gabriele Rossetti; Pietro Colletta; Giovanni Berchet; Giambattista Niccolini* (Riassunto di alcune lezioni del De Sanctis. Cfr. *Il Roma* cit., Anno XIII, Febbraio - Marzo - Aprile - Maggio - Giugno 1874; F. De Sanctis: *La letteratura italiana nel secolo XIX* cit.).

5. *L'Educazione moderna e le scuole tecniche. Per l' inaugurazione della Scuola Tecnica "M. Melloni", in Portici*, Napoli, Tipografia dei Fratelli Testa, 1875, a cura del Municipio di Portici, 8.°, pp. 31.

6. *Compendio di geografia secondo i programmi degli istituti tecnici e delle scuole tecniche e ginnasiali,* Napoli, A. Morano, 1875, 16.°, pp. 103.

7. *Giacomo Leopardi* (Riassunto di alcune lezioni del De Sanctis. Cfr.

Il Roma cit., Anno XV, Gennaio-Febbraio-Marzo-Aprile-Maggio-Giugno-Luglio-Agosto-Settembre 1876; F. De Sanctis: *Studio su Giacomo Leopardi*, Napoli, A. Morano, 1885).

8. *Giambattista Calvello e il suo insegnamento* (Cfr. *Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche,* diretto da F. Fiorentino, Anno II, Vol. IV, Fasc. VI, Napoli, Dicembre 1876. Ripubblicato in *Saggi e rassegne).*

9. *Quinto Ennio. Le Storie Fiorentine del Machiavelli*, Napoli, A. Morano, 1876, 16.°, pp. 31.

10. *Su gli istituti convitti di Napoli — Lettere tre —*, Napoli, Stabilimento tipografico Pansini, 1877, 16.°, pp. 43 (Dal *Tempo*, Napoli, 2, 5 e 10 Marzo 1877).

11. *Vita di F. D. Guerrazzi* di F. Bosio; *Biografia di Alfredo De Musset*, per cura del fratello Paolo; *Mémoires* di Filarete Chasles; *L'Art d'être grand-père* di V. Hugo (Cfr. *Giornale napoletano* cit., Anno III, Vv. V e VI, Fasc. III e V, Giugno-Ottobre 1877. Ripubblicati in *Saggi e rassegne* e *Scritti critici).*

12. *Luigi Settembrini — Notizie —*, Napoli, A. Morano, 1877, 16.°, pp. 242.

13. *Costantinopoli* di E. De Amicis; *La miseria in Napoli,* per Jessie White Mario (Cfr. *Il Pungolo* cit., Anno XIX, 9 e 22 Gennaio 1878. Ripubblicato, il primo, in *Saggi e rassegne).*

14. *Trezza, Canello e Montefredine* (Cfr. *Giornale napoletano* cit., Anno IV, Vol. VII, Fasc. I, Febbraio 1878. Ripubblicato in *Saggi e rassegne* e *Scritti critici).*

15. *L'Abate Galiani* di A. Marghieri; *Scritti due inediti di Ferdinando Galiani*, pubblicati da V. Livigni (Cfr. *Il Pungolo* cit., Anno XIX, 12 luglio 1878).

16. *Guerzoni-Graf* (Cfr. *Giornale napoletano* cit., Anno IV, Vol. VIII, Fasc. V, Ottobre 1878).

17. *Memorie patrie* (Cfr. *Il Pungolo* cit., Anno XIX, dall' 1 Gennaio al 31 Dicembre 1878).

18. *La Famiglia Cairoli. Traduzione d' un articolo della Westminster Review* (N. CIX, Ianuary, 1879), Napoli, E. Detken, 1879, 16.°, pp. 127).

19. *Sacre rappresentazioni del Napoletano* (Cfr. *Archivio storico per le province napoletane*, Anno IV, Fasc. I, Napoli, F. Giannini, 1879. Ripubblicato negli *Studi di storia letteraria napoletana).*

20. *P. A. Caracciolo e le Farse Cavaiole* (Cfr. *Giornale napoletano* cit., Nuova serie, Anno I, Vol. I, Fasc. II, Maggio 1879. Ripubblicato negli *Studi di storia letteraria napoletana).*

21. *L'offesa a Napoli* (Cfr. *Bollettino napoletano, organo dell'Associazione Nazionale*, 30 Novembre 1879. Ripubblicato in *Per Francesco De Sanctis).*

22. *Jacopo Sannazaro — Note* — (Cfr. *Cronaca Annuale del R. Liceo Vittorio Emanuele*, Napoli, V. Morano, 1879. Ripubblicato negli *Scritti critici*).

23. *Antonio Panizzi — Commemorazione* —, Napoli, G. De Angelis, 1879, 16.°, pp. 20.

24. *La patria di Pier della Vigna*; *Un ricevimento imperiale del secolo XVI; Il Conte di Policastro; A proposito di Pietro Barliario* (Cfr. *Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arte*, diretta da Sidney Sonnino, Roma, Vv. V e VI, Nn. 130, 136, 151 e 155, Giugno–Agosto–Novembre–Dicembre 1880. Ripubblicati, il primo e il terzo, negli *Studi di storia letteraria napoletana*).

25. *Turpino (Cicalata agli scolari)*, Napoli, A. Morano, 1880, 8.°, pp. 27 (Ripubblicato nell'*Antologia della nostra critica letteraria moderna* di L. Morandi).

26. *Poesie* di E. De Amicis; *L' idealismo e la letteratura* di N. Gallo; *L'arte e la vita dello spirito* di G. De Leonardis; *Artista e critico* di P. Ardito; *Les mythes et les legendes de l' Inde et de la Perse dans Aristophane, Platon, Aristote, Virgile*, ecc. di E. Levêque; *La lingua dei Promessi Sposi* di F. D'Ovidio; *Histoire des littératures étrangères* di I. Demageot; *Beniamino Disraeli; I Malavoglia* di G. Verga; *La légende d'Oedipe* di L. Constans (Cfr. *Il Diritto*, Roma, 9 e 24 Gennaio, 7, 13 e 28 Febbraio, 20 Aprile, 9 e 19 Maggio 1881. Ristampati, il primo e i due ultimi, in *Saggi e rassegne;* il penultimo, anche negli *Scritti critici).*

27. *Una leggenda napoletana e l'epopea carolingia*; *La grazia secondo H. Spencer e B. Castiglione; La leggenda d' Edipo; La corrispondenza dell'Abate Galiani; Per la storia d'una similitudine; Un poema inedito di Cristina de Pizan; Gli scrittori stranieri del risorgimento in Italia* (Cfr. *Rassegna settimanale* cit., Vv. VII e VIII., Nn. 159, 162, 166, 188, 196, 205, 208, Gennaio - Febbraio - Marzo - Agosto - Ottobre - Dicembre 1881. Ripubblicati, il terzo e il quarto, in *Saggi e rassegne;* il primo, negli *Studi di storia letteraria napoletana;* il secondo, nell' *Antologia della nostra critica letteraria moderna* di L. Morandi; il sesto, nel *Dante nella poesia francese del Rinascimento* di E. Hauvette, Firenze, G. C. Sansoni, 1901).

28. *Andrea Chénier e i Giacobini* (Cfr. *Fanfulla della Domenica*, Anno III, N. 33, Roma, 17 Agosto 1881. Ripubblicato in *Saggi e rassegne* e *Scritti critici*).

29. *Reliquie viventi del dramma sacro nel Napoletano* (Cfr. *Giornale di filologia romanza*, diretto da E. Monaci, Vol. IV, Fasc. 1–2, N. 8, Roma, 1881. Ristampato negli *Studi di storia letteraria napoletana).*

30. *Intorno a l' orazione di G. Pontano a Carlo VIII*, *due epistole di G. Pontano e F. Caracciolo*, pubblicate, per le nozze Romano - Pignatari, da F. Torraca e L. Viola, Roma, Regia Tipografia, 1881 (Ripubblicato negli *Studi di storia letteraria napoletana).*

31. *Mio figlio* di S. Farina; *Le leggende napoletane* di Matilde Serao;

Peccati di Lucius; *Giovinezza — Strenna* — contenente: *Cuore di montanina* di Bertini, *La maremma* di Scarabelli, racconti di Gemma Giovanni e la traduzione di un racconto di G. Ruffini, fatta da G. Sicca (Cfr. *Rassegna settimanale* cit., Vol. IX, N. 213, Gennaio 1882. Firmati: *Libero)*.

32. *La Faustin* di E. De Goncourt; *Nuovi documenti intorno alla vita e agli scritti di Giacomo Leopardi raccolti e pubblicati* da G. Piergili; *Émile Zola — notes d'un ami* — di Paul Alexis; *Il marito di Elena* e *Il signor Io* di G. Verga; *L'Abbé Constantin* di L. Halévy; *Le poesie* di Neri Tanfucio (Renato Fucini); *Il Centenario di A. Mai a Bergamo — Mai e Leopardi; Une campagne* di E. Zola; *Confessioni e battaglie* di G. Carducci; *Jhon Stuart Mill, a criticism with personal recollections* by A. Bain; *A proposito del Vespro; Pot-Bouille* di E. Zola; *Il ritratto del diavolo* di A. G. Barrili; *Il conte Lucio* di G. Marcotti; *Contessa Paola Flamini* di L. A. Vassallo; *La correspondance* di Giorgio Sand; *Profili napoletani: Riccio, Capasso e De Blasiis; Le salon de Madame Necker d'après des documents; Le Memorie* di Giorgio Pallavicino; *La scuola poetica siciliana del secolo XIII* di A. Gaspary; *Giacobini e realisti o il Viva Maria* di E. A. Brigidi; *Costumi senesi nella seconda metà del secolo XIV* di C. Falletti Fossati; *Epistolario* di A. Manzoni, raccolto ed annotato da G. Sforza, vol. I; *Torquemada, drame* di V. Hugo; *Pane nero* di G. Verga; *Un pensiero di Ermes Torranza* di A. Fogazzaro; *La spugna di Apelle* di E. Onofrio; *Alessandro Manzoni — Reminiscenze* di C. Cantù; *Le veglie* di Neri (Fucini); *Il delitto di un galantuomo* di O. Grandi; *La Signora D'Épinay: La Jeunesse de Madame D'Épinay* par L. Perey e G. Maugras; *Poesie liriche edite ed inedite di L. Tansillo* con prefazione e note di F. Fiorentino; *Passatempi letterari* di A. Neri; *Dante da Maiano* di A. Borgognoni; *Osservazioni e documenti* di B. Capasso; *Relazione di Saba Gioffri* di I. Giorgi; *Bonifazio VIII e le sue relazioni col comune di Firenze* di G. Levi; *Ricerche intorno al Baretti: Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Shakespeare* di L. Morandi; *Arnaldo da Brescia; La "Storia dell'imperatore superbo"* di Hermann Varnhagen; *La Fontaine and other french fabulists* by L. Collins; *Lettere di Gino Capponi e di altri a lui*, vol. I; *Folklore — Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* di G. Pitré e S. Salomone Marino; *A proposito del Sainte-Beuve — La confession de Sainte-Beuve* di L. Nicolardot; *Salimbene — Cronaca volgarizzata* da C. Cantarelli, vol. I; *Francesco D'Assisi; C'era una volta — Fiabe* di L. Capuana; *Trecce nere* di D. Ciampoli; *G. Garibaldi, versi e prose* di G. Carducci; *Racconti e liriche* di E. Panzacchi; *Nuovi versi* di G. A. Costanzo; *La Congrega dei Rozzi di Siena* di C. Mazzi; *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte* di V. De Amicis; *Il sentimento della natura in Dante* di A. Lumini; *Catene* di Cordelia; *Nuovi racconti* e *Sorrisi e lagrime* di E. Castelnuovo; *Le lettere* del Guerrazzi; *Les Comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX*, par A. Baschet; *Les contes de Charles Perrault* par A. Lefévre; *Memorie aneddotiche* di C. Rusconi; *La commedia delle dieci vergini; In biblioteca — Appunti* di G. Mazzoni; *Lettere* di E. Camerini (Cfr. *La Rassegna, giornale quotidiano*, diretto da M. Torraca, Anno I, Roma, 1882, Nn. 4, 11, 25, 38, 51, 57, 62, 66, 79, 86, 93, 100, 107, 114, 121, 129, 135, 142, 149, 156, 163, 170, 177,

184, 191, 198, 205, 212, 219, 226, 233, 239, 246, 253, 260, 274, 281, 288, 295, 302, 309, 316, 323. Il Torraca soleva firmare i suoi articoli con lo pseudonimo *Libero*. Ripubblicati, *La Faustin*, i *Profili napoletani*, il *Torquemada*, *La " Storia dell'imperatore superbo "*, *A proposito del Sainte-Beuve*, *Catene* di Cordelia, *Le lettere del Guerrazzi*, *Perrault* e *Le lettere di E. Camerini*, in *Saggi e rassegne; La Signora D'Épinay*, negli *Scritti critici;* il *Luigi Tansillo*, negli *Studi di storia letteraria napoletaua).*

33. *Un nuovo libro sul Leopardi: La vita e le opere di G. L.* per F. Montefredine; *Polemica leopardiana*; *Il Boccaccio e i novellieri francesi*, a pro-proposito del *Boccace et son influence sur nos conteurs*, preposto all'edizione francese del *Decamerone* da F. Dillaye (Cfr. *La Domenica letteraria*, diretta da F. Martini, Anno I, Roma, 21 Maggio, 4 Giugno e 16 Luglio 1882, Nn. 16, 18 e 24. Ripubblicato, il primo, in *Saggi e rassegne).*

34. *Fra Roberto da Lecce* (Cfr. *Archivio storico per le province napoletane* cit., Anno VII, Fasc. I, 1882. Ripubblicato negli *Studi di Storia letteraria napoletana).*

35. *Gl'Imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro — Ricerche —*, prima edizione, Roma, Coi tipi del Salviucci, 1882, 8.°, pp. 76; seconda edizione, Roma, E. Loescher, 1882, 8.°, pp. 103.

36. *The Highways of the literature* di Mister Pryde; *Dante da Maiano* di F. Novati; *La tavolozza* di E. Praga*; Novelle rusticane* di G. Verga; *Les Bouffons* di A. Gazeau; *L'epistolario* di A. Manzoni, raccolto e annotato da G. Sforza, vol. II; *L'evangeliste* di A. Daudet; *L'Aiol et Mirabel*, per cura del Foerster; *Études littéraires* di G. Merlet; *Tristan of Lyonesse* di A. Swinburne; *Ombre e figure* di G. Chiarini; *Bertrando Spaventa*; *Enrico Heine — Ricordi, note e rettifiche* della Principessa Della Rocca; *Versi* della Contessa Lara; *In Tedescheria* e *Un briciolo di mezzaluna* di F. Fontana; *L'opera del Barone di Richtofen sulla Cina* di F. Porena; *L'abolizione della Chinea* di G. Lioy; *Il Darvinismo nella vita e nell'arte,* riassunto di una conferenza di F. De Sanctis; *Index Bibliotecae Mediceae* della Libreria Dante; *Au bonheur des dames* di E. Zola; *Notte* di P. Lioy; *Novelle vere* di E. Barili; *Fra Giovanni Pantaleo* di B. E. Maineri; *La patria dei profughi* di C. Berti; *In quanti modi si possa morire in Italia* di L. Morandi; *Gli Amici* di E. De Amicis; *Opere inedite e rare* di A. Manzoni, per cura di P. Brambilla; *Il Canzoniere di Dante* col commento di P. Serafini; *Le relazioni tra l'Italia meridionale e Tunisi sotto i re normanni, svevi ed angioini* di G. Romano*; Le ricerche intorno al libro di Sindibad* di D. Comparetti, tradotte in inglese con l'aggiunta del *Libro de los engannos; Gargantua dans les traditions populaires* di P. Sèbillot; *Fantasia* di M. Serao; *Storia fosca* e *Homo* di L. Capuana; *Horae Subsecivae* di R. Bonghi; *Mondo sereno* di R. Barbiera; *Le Romantisme des classiques* di E. Deschanel; *Les dernières années d'A. Dumas* di G. Ferry; *V. Hugo avant 1830* di E. Biré; *Bonapartiana* di G. Biagi; *Il Canzoniere di Pietro Jacopo De Jennaro,* per cura di G. Barone; *La storia di una crudele matrigna*, per cura di F. Roediger; *Carmina Medii Aevi,* per cura di F. Novati; *Cronaca di Salimbene*, tradotta da C. Cantarelli, vol. II; *Carmina*

Burana; *Per le vie* di G. Verga; *Novellieri italiani contemporanei* di Vernon Lee; *In provincia* di M. Pratesi; *In convento* di A. Caccianiga; *Amore e Psiche* di Ersilia Caetani Lovatelli; *Autobiografia* di Monaldo Leopardi, per cura di A. Avoli; *La colpa di Bianca* e *L'eredità Ferramonti* di C. Chelli; *Primo piano alla soffitta* di Castelnuovo; *Veglie calabresi* di P. Martire; *Nannina* di Lucius; *Le rappresentazioni sacre nel Trentino* di A. Zenatti; *Canzonette e strambotti di un manoscritto della Marciana del 1444,* per cura di S. Morpurgo; *Otto canzonette di Giustinian*, per cura di B. Wiese; *Dal governo della corte d'un signore in Roma* di F. Priscianese; *Orazione di Francesco Filelfo in lode di Dante ed elogio della Divina Commedia* della Libreria Dante; *La Vita Nuova* di Dante, a cura di A. D'Ancona; *Le Odi* di G. Parini, a cura di A. D'Ancona; *Storia della letteratura latina* di O. Occioni; *Nuova crestomazia italiana* compilata dai professori Tallarigo e Imbriani; *Le lettere* di Gino Capponi, vol. II; *Per la verità e per Francesco De Sanctis; Francesco De Sanctis —Frammenti autobiografici —L'uomo politico* (Cfr. *La Rassegna. giornale quotidiano* cit., Anno II, Roma, 1883, Nn. 22, 29, 50, 57, 64, 76, 83, 87, 162, 183, 197, 205, 211, 233, 239, 262, 275, 287, 298, 317, 329, 356, 364. Ripubblicati, gli articoli sulla *Fantasia* di M. Serao e sull'*Autobiografia* di M. Leopardi, in *Saggi e rassegne*; l'altro, *Per la verità e per Francesco De Sanctis,* sulla *Domenica letteraria* cit., Anno II, Roma, 16 Dicembre 1883, in *Saggi e rassegne* e in *Giosue Carducci*).

37. *Per l'Abate Galiani; Una tragedia di Giacomo Leopardi* (Cfr. *Fanfulla della Domenica* cit, 17 Maggio e 27 Settembre 1883, Nn. 20 e 39. Ripubblicati in *Saggi e rassegne).*

38. *Il Conte di Altavilla* (Cfr. *Preludio,* Ancona, Anno VIII, 1883, N. 18. Ripubblicato negli *Studi di storia letteraria napoletana).*

39. *Versi* di A. Maffi; *La tavola e la cucina nei secoli XIV e XV* di L. Stecchetti (O. Guerrini); *Ugo Foscolo nella famiglia* e *Studii su Ugo Foscolo* di C. Antona-Traversi; *Lettere amorose di Ugo Foscolo ad Antonietta Fagnani* di G. Mestica; *Carlo Goldoni e il Teatro di San Luca a Venezia* di D. Mantovani; *Vite e ritratti d'italiani illustri del secolo XIX* di M. Tabarrini; *Varietà storiche e letterarie* di A. D'Ancona; *Fabrizio Maramaldo* di A. Luzio; *Le virtù di Checchina* di M. Serao; *La storia dei burattini di Jorick; Alle porte d'Italia* di E. De Amicis; *Gustavo Modena e l'arte sua* di L. Bonazzi; *La Francesca di Dante* di L. Morandi; *Scritti* di G. Casella; *Giovanni Prati; Studi sulla letteratura italiana de' primi secoli* di A. D'Ancona (Cfr. *La Rassegna, giornale quotidiano* cit., Anno III, Roma, 1884, Nn. 53, 55, 68, 76, 89, 131, 161, 320, 322, 357. Ripubblicati, *La storia dei burattini,* in *Saggi e rassegne,* il *Giovanni Prati,* in *Saggi e rassegne* e negli *Scritti critici).*

40. *Storia della letteratura italiana* di A. Bartoli — vol. VII — *F. Petrarca* —; *A proposito de' Sepolcri del Pindemonte; La Renaissance de Dante à Luther* di M. Monnier; (Cfr. *Rivista critica della letteratura italiana,* diretta da T. Casini, S. Morpurgo e A. Zenatti, Roma-Firenze, Anno I, Luglio-Ot-

tobre-Novembre 1884, Nn. 1, 4, 5, Vol. I. Ripubblicato, il secondo, nelle *Discussioni e ricerche letterarie).*

41. *I sepolcri d'Ippolito Pindemonte* (Cfr. *Nuova Antologia*, Seconda serie, vol. LXXVII — 47 —, Fasc. XIX, Roma, 1 Ottobre 1884. Ripubblicato in *Discussioni e ricerche letterarie).*

42. *Li gliommeri di Iacopo Sannazaro* (Cfr. *Giornale storico della letteratura italiana*, diretto e redatto da A. Graf, F. Novati e R. Renier, Anno II, Vol. IV, Fasc. 10-11, Roma-Torino-Firenze, 1884).

43. *Rimatori napoletani del Quattrocento* (Cfr. *Annuario del R. Istituto Tecnico* di Roma, Anno IX, 1884. Ripubblicato in *Discussioni e ricerche letterarie).*

44. *Studi di storia letteraria napoletana*, Livorno, F. Vigo, 1884, 16.°, pp. 470.

45. *Il Giardeno di Marino Jonata Agnonese*, *poema del secolo XV*, per cura di F. Ettari (Cfr. *Rivista critica* cit., Anno II, Vol. II, N. 1, Gennaio 1885).

46. *La Renaissance de Dante à Luther* di M. Monnier; *Guido Cavalcanti e le sue rime* di P. Ercole (Cfr. *La Cultura*, Anno IV, Roma, 1885, Vol. VI, Nn. 1, 16, 17).

47. *Cola di Rienzo e la canzone " Spirto gentil " di F. Petrarca* (Cfr. *La Domenica del Fracassa*, Anno II, 1885, N. 3).

48. *Per il primo centenario di A. Manzoni. I "Promessi Sposi" e la " Bella Fanciulla di Perth "; Studio su Giacomo Leopardi* di F. De Sanctis, a cura di R. Bonari; *Alexandre Dumas, sa vie, son temps, son oeuvre* di E. Blaze de Bury; *Storia letteraria delle donne italiane* di E. Magliani; *Donne reali e donne ideali* (Cfr. *La Rassegna*, *giornale quotidiano* cit., Anno IV, Roma, 1885, Nn. 64, 198, 217, 257, e *Supplemento* al N. 300. Ripubblicati, il primo e l'ultimo, nelle *Discussioni e ricerche letterarie).*

49. *Victor Hugo*; *Per la verità e per la buona critica* (Cfr. *Il Diritto*, Roma, 25 Maggio 1885; *Fanfulla* cit., Anno VII, N. 32, Roma, 9 Agosto 1885).

50. *Sul Consalvo di Giacomo Leopardi* (Cfr. *Il Corriere del Mattino*, Napoli, 1885, Anno XIII, Nn. 134, 135. Ristampato in *Discussioni e ricerche letterarie).*

51. *XXIX Dicembre MDCCCLXXXIII — MDCCCLXXXV — Nel II Anniversario della morte di Francesco De Sanctis — Edizione di soli cento esemplari* — Roma, Tip. Metastasio, 8.°, pp. 29, 29 Dicembre 1885. *Dal " Libro della Scuola " di Francesco De Sanctis* (Ristampato in *Per Francesco De Sanctis*).

52. *Cola di Rienzo e la canzone " Spirto gentil " di F. Petrarca* (Cfr. *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, Vol. III, Roma, 1885. Ristampato in *Discussioni e ricerche letterarie).*

53. *La Congiura de' Baroni e il primo libro della Storia d' Italia di Camillo Porzio, con prefazione e note,* Firenze, G. C. Sansoni, 1885, 24.°, pp. XXVII — 464.

54. *Il Teatro Italiano dei secoli XIII, XIV e XV*, Firenze, G. C. Sansoni, 1885, 24.°, pp. XL — 456 (La *Prefazione* fu ristampata, col titolo *Sul teatro italiano antico*, nelle *Discussioni e ricerche letterarie*, e, con quello di *Laude, Devozioni* ecc., nell' *Antologia della nostra critica* di L. Morandi).

55. *Saggi e rassegne*, Livorno, F. Vigo, 1885, 16.°, pp. 470.

56. *Vittorio Imbriani* (Cfr. *La Rassegna, giornale quotidiano* cit., Anno V, 3 Gennaio 1886, N. 2. Ristampato nelle *Onoranze a Vittorio Imbriani*, Napoli, A. Morano, 1887).

57. *Rimatori napoletani del Quattrocento, con prefazione e note di M. Mandalari* (Cfr. *Giornale storico della letteratura italiana* cit., 1886, Anno IV, Vol. VII, Fasc. 21).

58. *Manuale della Letteratura Italiana ad uso delle scuole medie*, Firenze, Vv. tre, G. C. Sansoni, 1886 — 1887, 16.°, pp. 563, 444, 676.

59. *Contrasti antichi — Cristo e Satana* — di F. Roediger; *A proposito del Graecismus* di E. di Béthune; *Mirzia, o Marzia, o Trebazia?* (Cfr. *Rivista critica* cit., Anno IV, Febbraio - Marzo, Aprile - Maggio, Giugno 1887, Nn. 2, 3, 6. Ristampato, il primo, in *Nuove rassegne*).

60. *Metafore di moda di R. Fornaciari* (Cfr. *Rivista critica* cit., Anno V, Novembre 1888, N. 6. Ristampato in *Nuove rassegne*).

61. *La Divina Commedia col commento* di T. Casini; *Il Propugnatore*, *diretto* da G. Carducci; *Novelle del Mambriano del Cieco da Ferrara;* " *Motti* " *inediti e sconosciuti di M. Pietro Bembo,* per cura di V. Cian; *Pietro Aretino nei primi suoi anni a Venezia e la corte dei Gonzaga* per A. Luzio; *Gli eroi brettoni dell'onomastica italiana del sec. XIII* di P. Rajna (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Terza serie, Vol. CII — 18³—, Fasc. XXIII, 1 Dicembre 1888. Ripubblicati in *Nuove rassegne).*

62. *Poemetti mitologici de' secoli XIV, XV e XVI — Parte prima — I. Il Ninfale Fiesolano. II. Il Driadeo D'Amore*, Livorno, F. Vigo, 1888, 24.°, pp. VII — 319.

63. *La materia dell'Arcadia del Sannazaro — Studio —*, Città di Castello, S. Lapi, 1888, 16.°, pp. 130.

64. *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno, F. Vigo, 1888, 16.°, pp. 447.

65. *Il codice H 438 della Biblioteca della Facoltà di Montpellier*, con prefazione di E. Gorra; *Il* " *Panfilo* " *in antico veneziano col latino a fronte, edito ed illustrato* da A. Töbler; *Detto d' Amore, antiche rime imitate dal Roman de la Rose,* di S. Morpurgo; *Su tre varianti di un codice antico della* " *Divina Commedia* " *di Dante* di Stefano Grosso; *Sulla classificazione dei manoscritti della* " *Divina Commedia* ", *nota* di E. Monaci; *Pandolfo Collenuccio umanista pesarese del sec. XV* di A. Saviotti; *Leopardi e Colletta* di A. De Gennaro-Ferrigni; *Il Canzoniere Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze*, a cura di A. Bartoli e T. Casini; *Le antiche rime volgari secondo la lezione del codice vaticano 3793*, per cura di A. D' Ancona e D.

Comparetti; *Novelle inedite di G. Sercambi*, per cura di R. Renier (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Terza serie, Vol. CIII — 19³—, Fasc. I, 1 Gennaio 1889, Vol. CIV — 20³—, Fasc. IV, 16 Marzo 1889. Ristampati in *Nuove rassegne*).

66. *Per l'inaugurazione delle conferenze su l' educazione infantile in Cesena*, Cesena, G. Vignuzzi, 1889, 16.°, pp. 8.

67. *La poesia dei Goliardi* di A. Gabrielli; *La " Rota Veneris " — dettami d'amore di Boncompagno da Firenze* — e *su la " Gemma Purpurea " e altri scritti volgari di Guido Faba* di E. Monaci; *Introiti ed esiti di papa Niccolò III* di G. Palmieri; *Il volgar. fiorentino nel poema di Dante* di I. Del Lungo; *Frammenti di redazioni italiane del " Buovo d'Antona "* e *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale* di P. Rajna; *Tradizioni carolinge in Italia* di A. D'Ancona; *Un monte di Pilato in Italia* di A. Graf; *Le Consulte della Repubblica Fiorentina*, per cura di A. Gherardi; *Le Puniche di Tiberio Cazio Silio Italico*, traduzione di O. Occioni; *Prolegomeni della Divina Commedia* di G. A. Scartazzini; *Delitti legali — romanzo* — di A. Arghi; *Tullo Diana* di O. Grandi; *Scudi e corone — romanzo* — di A. G. Barrili; *Condannata* di Emma Arnaud; *Coscienze oneste — romanzo* — di U. Valcarenghi; *La prova di Giustina — romanzo* — di G. Astori; *Nihil — racconto* — di A. Colautti; *I Borgia — racconto storico* — di A. Quilici; *Processi verbali* e *L'Albero della scienza* di F. De Roberto; *Eterno femminino — Scene dal vero* — di G. Ricchiardi; *Tipi siciliani — novelle* — di A. Mazzullo; *Prima di partire — nuovi racconti* — di E. Castelnuovo; *Fra le selve — novelle* — di D. Ciampoli (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Terza serie, Vol. CIX — 25³ —, Fasc. I, Vol. CX — 26³—, Fasc. V, Vol. CXIII — 29³—, Fasc. XX, Vol. CXIV — 30³—, Fasc. XXIV, 1 Gennaio, 1 Marzo, 16 Ottobre, 16 Dicembre 1890. Ristampati in *Nuove rassegne*).

68. *Studi danteschi* di A. Bartolini, Vol. I, *Inferno* (Cfr. *Rivista critica* cit., Anno VI, N 4, Agosto 1890. Ristampato in *Nuove rassegne* e *Studi danteschi*).

69. *La Storia del Reame di Napoli* di P. Colletta, ridotta ad uso delle scuole secondarie ed annotata, Firenze, G C. Sansoni, 1890, 16.°, pp. VIII - 264.

70. *Stellina — pennellate* — di Maria Del Giudice; *Amore cospira* di E. Quadrio; *Amori antichi* di A. G. Barrili; *Pantera nera — scene abissine* — di N. Corazzini; *La contessa di Ritz — romanzo* — di G. Faldella; *La discesa di Annibale — racconto* — di O. Fava; *Fuochi fatui — novelle* — di Mariula; *Profili e novelle* di F. Curci; *I ricordi del capitano d' Arce* di G. Verga; *Onestà di donna* di Tommasina Guidi; *La figurazione storica del Medio Evo italiano nel poema di Dante* di I. Del Lungo; *La politica e la storia nella Divina Commedia*, nel Vol. VI della *Storia della letteratura italiana* di A. Bartoli (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Terza serie, Vol. CXVII — 33³—, Fasc. X, Vol. CXX — 36³—, Fasc. XXI, 16 Maggio, 1 Novembre 1891. Ristampati in *Nuove rassegne*; gli ultimi due, anche, negli *Studi danteschi*).

71. *Le Fonti dell'Adone di Giambattista Marino* di F. Mango; *Guido del Duca* di P. Amaducci; *Sensations d'Italie* di P. Bourget; *Historia de la*

literatura par el P. Manuel Poncelis de la *Compagnia de Jesús*; *Il "Sanguinoso mucchio"* di C. Ricci; *Il Veltro Dantesco e il DXV* (Cfr. *Rivista critica* cit., Nuova serie, Anno VII, Nn. 2, 4, 5 e 6, Agosto-Ottobre-Novembre-Dicembre 1891. Ristampati, il primo, il terzo e il quinto, in *Nuove rassegne*; il primo, anche negli *Scritti critici*; il quinto, anche negli *Studi danteschi).*

72. *I Licei e i Ginnasi del Regno, nell'anno scolastico 1890-1891. Relazione a S. E. il Ministro della P. I.* (Cfr. *Bollettino ufficiale del Ministero dell'Istruzione Pubblica*, Anno XVIII, Parte III, N. 21, Roma, 16 Dicembre 1891).

73. *Epistolario* di L. Settembrini, *con prefazione e note*, Napoli, A. Morano, 1892, 16°, pp. 365.

74. *Le rimembranze di Guido del Duca* (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Terza serie, Vol. CXXXI — 47³ —, Fasc. XVII, 1 Settembre 1893. Ripubblicato negli *Studi danteschi).*

75. *Fatti e scritti di Ugolino di Buzzola — Per le nozze D'Ancona — Cassin*, Roma, Tipografia dell'*Opinione,* 1893, 8.°, pp. 32 (Ristampato negli *Studi danteschi).*

76. *Il Notaro Giacomo da Lentini; La scuola poetica siciliana* (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Terza serie, Vol. CXXXVII — 53³ —, Fasc. XIX, Vol. CXXXVIII — 54³ —, Fasc. XXII e XXIII, 1 Ottobre, 15 Novembre e 1 Dicembre 1894. Ristampati negli *Studi su la lirica italiana del Duecento).*

77. *Federico II e la poesia provenzale* (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Terza serie, Vol. CXXXIX — 55³ —, Fasc. 11, 15 Gennaio 1895. Ristampato negli *Studi su la lirica italiana del Duecento).*

78. *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento* del Prof. Giacomo Poletto (Cfr. *Bullettino della Società Dantesca Italiana,* diretto da M. Barbi, Nuova serie, Vol. II, Fasc. 9, 10, 11, 12, Firenze, Giugno-Luglio-Agosto 1895; *Rassegna bibliografica della letteratura italiana,* diretta da A. D'Ancona, Anno III, Nn. 9-10, Settembre-Ottobre 1895. Ristampato in *Di un commento nuovo alla Divina Commedia).*

79. *Noterelle Dantesche — Nozze Morpurgo-Franchetti —* Firenze, Carnesecchi, 1895, 8.°, pp. 24.

80. *Nuove rassegne*, Livorno, R. Giusti, 1895, 16.°, pp. 468.

81. *Sul Sordello di Cesare De Lollis; A proposito di "Sordello"* (Cfr. *L'Opinione Liberale,* Anno XLIX, N. 25, Roma, 25 Gennaio 1896; *Giornale Dantesco,* diretto da G. L. Passerini, Anno IV — I della Nuova serie —, Quad. I-II-VII-VIII, Roma, Venezia, 1896).

82. *Das sonett Guido Cavalcantis "I' vegno 'l giorno a te infinite volte"* di G. Appel (Cfr. *Rassegna critica della letteratura italiana*, pubblicata da E. Pèrcopo e N. Zingarelli, Napoli, Anno I, N. 3, Marzo 1896. Ripubblicato ne' *Nuovi Studi danteschi*).

83. *Attorno alla Scuola Siciliana* (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Quarta serie, Anno XXI, Vol. LXIII, della Raccolta CXLVII, Fasc. IX, 1 Maggio 1896. Ristampato negli *Studi su la lirica italiana del Duecento).*

84. *Una lettera e una canzone di Guittone d'Arezzo* (Cfr. *Charitas, numero unico a beneficio degli orfani de' marinai italiani*, Firenze, 1896).

85. *Rinaldo D'Aquino — Iacopo D'Aquino* (Cfr. *Rassegna critica* cit., Anno II, Fasc. 3-4, Marzo-Aprile 1897).

86. *Il Giudice Guido delle Colonne ; Ancora " a proposito di Sordello "* (Cfr. *Giornale Dantesco* cit., Anno V — II della Nuova serie —, Quad. VI, 30 Aprile 1897. Ristampato, il primo, negli *Studi su la lirica italiana del Duecento*).

87. *La personalità storica di Folchetto da Marsiglia nella Commedia di Dante* di N. Zingarelli (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Quarta serie, Anno XXXII, della Raccolta CLIII, Fasc. IX, 1 maggio 1897. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi).*

88. *Relazioni finali degli ispettori scolastici e dei maestri elementari per l'anno 1896-1897. Ai RR. Provveditori agli studi* (Cfr. *Bollettino Ufficiale* cit., Anno XXIV, Vol. II, N. 43, Roma, 28 Ottobre 1897).

89. *Appunti biografici sui due rimatori della scuola siciliana Rinaldo e Iacopo di casa " d'Aquino "* di F. Scandone; (Cfr. *Rassegna critica* cit., Anno II, Fasc. 9-10, Settembre-Ottobre 1897).

90. *Relazione a S. E. il Ministro dell'Istruzione Pubblica sull'istruzione elementare nell'anno scolastico 1895-1896* (Cfr. *Bollettino Ufficiale* cit., Anno XXIV, Vol. II, N. 47, 29 Novembre 1897).

91. *Sul " Pro Sordello " di Cesare De Lollis* (Cfr. *Giornale Dantesco* cit., Anno VI — III della Nuova serie —, Quad. X-XI-XII, Ottobre-Novembre-Dicembre 1898).

92. *Il serventese di Pietro de la Cavarana* (Cfr. *Rassegna critica* cit., Anno IV, Fasc. 1-2, Gennaio-Febbraio 1899).

93. *Punto e Basta — A proposito di Sordello — ; Catalano e Loderingo* (Cfr. *Giornale Dantesco* cit., Anno VII — IV della Nuova serie —, Quad. IV-XI-XII, Aprile-Novembre-Dicembre 1899. Ristampato, il secondo, negli *Studi danteschi).*

94. *L'Epistola a Cangrande* (Cfr. *Rivista d'Italia*, diretta da D. Gnoli, Anno II, Vol. III, Roma, Fasc. 12, 15 Dicembre 1899. Ristampato negli *Studi danteschi).*

95. *Di un commento nuovo alla Divina Commedia,* Bologna, N. Zanichelli, 1899, 8.°, pp. 125 *(Biblioteca storico-critica della Letteratura dantesca,* diretta da G. L. Passerini e P. Papa, VII-VIII).

96. *Su la " Treva " di G. De La Tor* (Cfr. *Atti e Memorie della R.*

Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna, Terza serie, Vol. XVIII, Fasc. I-III, Bologna, Gennaio-Giugno 1900. Ristampato ne *Le donne italiane nella poesia provenzale).*

97. *Il Canto XXVI del Purgatorio letto nella Sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, G. C. Sansoni, 1900, 8.°, pp. 51 (Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi).*

98. *Il Regno di Sicilia nelle opere di Dante* (Cfr. *Nel VI Centenario della Visione Dantesca*, R. Sandron, Milano-Palermo, 1900. Ripubblicato a Benevento, nel 1904, dalla Ditta L. De Martini).

99. *Su la più antica poesia toscana* (Cfr. *Rivista d'Italia* cit., Anno IV, Vol. I, Fasc. 2, Febbraio 1901).

100. *Pietro della Vigna* (dal *Regno di Sicilia* cit. Cfr. *Aversa a Domenico Cimarosa nel primo centenario della sua morte*, Napoli, F. Giannini, 1901, Vol. IV).

101. *Le donne italiane nella lirica provenzale*, Firenze, G. C. Sansoni, 1901, 16.°, pp. 84.

102. *Parole pronunziate in varie occasioni*, Torino, G. Scioldo, 1901, 16.°, pp. 48.

103. *Federico Novello,* Firenze, Tipografia Elzeviriana, 1902, 16.°, pp. 12 (Cfr. *Medusa, periodico settimanale di lettere ed arti,* Firenze, N. XVI, 18 Maggio 1902. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi).*

104. *Il canto V dell' Inferno* (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Quarta serie, Anno XXXVII, Vol. C – della Raccolta CLXXXIV —, Fasc. 733-734, 1 e 16 Luglio 1902. Ristampato negli *Studi danteschi).*

105. *A proposito di Guido delle Colonne* (Cfr. *Giornale Dantesco* cit., Vol. IX, Quad. VIII, 1902. Ristampato negli *Studi su la lirica italiana del Duecento).*

106. *Studi su lirica italiana del Duecento*, Bologna, N. Zanichelli, 1902, 16.°, pp. 468.

107. *Il canto XXVII dell'Inferno letto nella Sala di Dante in Orsanmichele*, Firenze, G. C. Sansoni, 1901, 8.°, pp. 49 (Ristampato negli *Studi danteschi).*

108. *Petri Cantinelli Chronicon* — AA. 1228-1306 —, Città di Castello, S. Lapi, 1902, 4.°, pp. LVII-215 (Cfr. *Rerum Italicarum Scriptores* di L. A. Muratori. Nuova edizione riveduta, ampliata e corretta con la direzione die G. Carducci e V. Fiorini — Fasc. 14-15, Tomo XXVIII — Mittarelli —, Part II, Fasc. 1-2).

109. *Sul paragrafo IV dell' " Epistola a Cangrande "* (Cfr. *Bullettino della Società Dantesca Italiana* cit., Nuova serie, Vol. X, Fasc. 4, Gennaio 1903).

110. *Un passo oscuro di G. Chaucer* (Cfr. *Journal of comparative literature*, New Jork, I, 1, Gennaio - Marzo 1903).

111. " *Sopra Campo Picen* " (Cfr. *Rassegna critica* cit., Anno VIII, Nn. 1 - 4, Gennaio - Aprile 1903. Ripubblicato ne' *Nuovi studi danteschi).*

112. *Dante e Firenze — Prose antiche con note illustrative ed appendice* di O. Zenatti (Cfr. *Bullettino della Società Dantesca Italiana* cit., Nuova serie, Vol. X, Fasc. 5 - 6, Febbraio 1903).

113. *La giovinezza di G. Chaucer ; Primi scritti di G. Chaucer* (Cfr. *Il Sannazaro*, Napoli, Nn. 1 - 3, 23 Marzo e 9 Aprile 1903).

114. *Francesco De Sanctis e la sua seconda scuola* (Cfr. *La Settimana— Rassegna di lettere, arti e scienze* — diretta da Matilde Serao, Napoli, N. 33 5 Luglio 1903. Ristampato in *Per Francesco De Sanctis*).

115. *A proposito di Nicola Sole* (Cfr. *La Critica — Rivista di letteratura, storia e filosofia*, diretta da B. Croce, Anno I, Fasc. IV, Napoli, 20 Luglio 1903).

116. *Guido del Duca e la famiglia Mainardi* di P. Amaducci (Cfr. *Bullettino della Società Dantesca Italiana* cit., Nuova serie, Vol. X, Fasc. 11, Agosto 1903. Ristampato, col titolo *A proposito di Guido del Duca*, negli *Studi danteschi).*

117. *Lo Stato della Romagna " E 'l Mastin vecchio e 'l nuovo da Verrucchio* " di L. Besi; *Guido da Montefeltro, studio storico* di R. Honig (Cfr. *Bullettino della Società Dantesca Italiana* cit., Nuova serie, Vol. X, Fasc. 12, Settembre 1903).

118. *I Campioni " Nudi e Unti* " (Cfr. *Giornale Dantesco* cit., Vol. XI, Serie terza, Quad. II, 1903. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi*).

119. *Per una lapide che ricorda la dimora di Wolfango Goethe in Napoli*, Napoli, L. Pierro, 1903, 8.°, pp. 16 (Ripubblicato in *Napoli nella storia e nella vita*, F. Giannini, Napoli, 1914, Vol. I).

120. *Sul " Ritmo Cassinese " — Nuove osservazioni e congetture* — (Pubblicato in *Nozze Pèrcopo - Luciani*, Napoli, L. Pierro, 1903, pp. 143-173).

121. *Fra chiose e commenti antichi alla Divina Commedia ; Il più antico commento al Purgatorio* e *Chiose di Dante le quali fece el figliuolo co le sue mani* di F. P. Luiso (Cfr. *Rassegna critica* cit., Anno IX, Gennaio - Aprile 1904, Nn. 1-4).

122. *A proposito di Aghinolfo da Romena* (Cfr. *Bullettino della Società Dantesca Italiana* cit., Nuova serie, Vol. XI, Fasc. 3, Marzo 1904).

123. *La tenzone di Dante con Forese Donati* (Cfr. *La Biblioteca delle scuole italiane,* diretta da G. Finzi, Anno X, Terza serie, Nn. 12-13, Napoli, Agosto - Settembre 1904; *Atti dell'Accademia Pontaniana*, Vol. XXXIV. N. 4, Napoli, Stab. Tip. della R. Università — A. Tessitore —, 1904. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi*).

124. *Lettera al Prof. Vincenzo Bindi* (Cfr. *In memoria di E. Bindi*, F. Giannini, Napoli, 1904).

125. *Ricordi danteschi nella valle del Montone* di P. Nadiani ed E. Ca-

sorati; *I nobili romagnoli nella Divina Commedia* di G Mini; *La Romagna di Dante nel canto XIV del Purgatorio* di P. Beltrami; *Le " prose di romanzi " e il " vulgare prosaicum "* di G. Rossi (Cfr. *Bullettino della Società Dantesca Italiana* cit., Nuova serie, Vol. XII, Fasc. 1 - 2 - 11 - 12, Gennaio - Febbraio - Novembre - Dicembre 1905).

126. *Per la storia letteraria del secolo XIII* (Cfr. *Rassegna critica* cit, Napoli, Anno X, Nn. 5-8, Maggio-Agosto 1905).

127. *Enigmi danteschi. Le " suppe ", il " DXV ", e " Matelda "* (Cfr. *Giornale d'Itatia*, Anno V, Nn. 284-296-299, Roma, 12, 24 e 27 Ottobre 1905).

128. *Il canto XXX dell' " Inferno "* (Cfr. *Giornale dantesco* cit., Anno XIII, Quad. I, 1905. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi*).

129. *La Badia di Monticchio* di G. Fortunato (Cfr. *Archivio storico per le province napoletane,* Anno XXX, Fasc. I, Napoli, E. Prass, 1905).

130. *Relazione sul concorso al premio Tenore sul tema : " La dimora di Carlo, figliuolo di re Roberto, a Firenze (1326-1327) " ; Commemorazione di Carmine Antonio Mancini* (Cfr. *Atti dell'Accademia Pontaniana* cit., Vol. XXXV, Serie II, Vol. X, 1905).

131. *Col rocco ?...* (Cfr. *Per il XXV Anniversario della Libreria Luigi Pierro*, L. Pierro, 1905, 4.°, pp. 35-36).

132. *La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata — Inferno e Purgatorio —*, Milano–Roma–Napoli, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C., 1905, 16.°, pp. VIII-633.

133. *I Conti Della Torre di Ravenna discendenti per linea retta dai Del Bello di Castrocaro consanguinei di Dante Alighieri* di G. Mini (Cfr. *Bullettino della Società Dantesca Italiana* cit., Nuova serie, Vol. XIII, Fasc. I, Marzo 1906).

134. *Un sirventès historique d' Élias Cairel* di V. De Bartholomaeis (Cfr. *Rassegna critica* cit., Anno XI, Nn. 3-4, Marzo-Aprile 1906).

135. *Alfredo De Vigny e la solitudine morale* (Cfr. *Giornale d'Italia* cit., Anno VI, N. 346, 13 Dicembre 1906. A proposito del *Giornale* di A. De Vigny, pubblicato dalla Libreria Delagrave).

136. *Walter Scott alla Badia di Cava*, A. Trani, Napoli, 1906, 4.°, pp. 11.

137. *I precursori della Divina Commedia* (Cfr. *Lectura Dantis. Le opere minori di Dante Alighieri,* Firenze, G. C. Sansoni, 1906, 8.°, pp. 313-340. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi*).

138. *Fra Guittone* (A proposito de *La vita e le opere di Guittone d'Arezzo* di A. Pellizzari. Cfr. *Rassegna bibliografica* cit., Anno XV, Nn. 1-2-3-4, Gennaio-Febbraio-Marzo-Aprile 1907).

139. *Garibaldi e Dante nella poesia di Giosue Carducci* (Cfr. *La letteratura contemporanea — Rivista bibliografica di lettere e arti*, diretta da A. Pagano, Anno II, N. 1, Marzo 1907. Ripubblicato nel *Giosue Carducci*).

140. *Parole dette nel teatro comunale di Portici, in occasione della riapertura della Scuola Tecnica " Macedonio Melloni "*, XXIV Novembre MCMVII, Portici, E. Della Torre, 8.°, pp. 14.

141. *Giosue Carducci. Commemorazione con una conferenza su l' ode "Alle Fonti del Clitumno "*, Napoli, F. Perrella, 1907, 8.°, pp. 65.

142. *Giosue Carducci*, Napoli, F. Perrella, 1907, 8.°, pp. 158.

143. *Nel periodo delle Origini* (Cfr. *Annali Marchigiani*, Macerata, 1907).

144. *La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata — Paradiso —*, Milano–Roma–Napoli, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C., 1907, 16.°, pp. 634-952.

145. *Scritti critici*, Napoli, F. Perrella, 1907, 16.°, pp. 583.

146. *Problemi danteschi* (Cfr. *L' Irno*, Salerno, 11-12 Maggio 1908).

147. *La fede religiosa dell'Italia nel Trecento* (A proposito de *La foi religieuse en Italie au quatorzième siècle* del Dejob. Cfr. *Giornale d'Italia* cit., Anno VIII, N. 356, 23 Dicembre 1908).

148. *Dante and his Italy, with thirty-two illustrations*, di Lansdale Ragg (Cfr. *Bullettino della società Dantesca Italiana* cit., Nuova serie, Vol. XV, Fasc. 4, Dicembre 1908).

149. *Racconti di storia napoletana* di G. De Blasiis, Napoli, F. Perrella, 1908, 16.°, pp. XVI-359.

150. *A proposito di Maghinardo Pagani da Susinana* (Cfr. *La Romagna, rivista di storia e lettere fondata e diretta* da G. Gasperoni, Forlì, Anno VI, Marzo-Aprile 1909, Fasc. 3-4, Serie III. A proposito della pubblicazione di P. Beltrami: *Maghinardo Pagani da Susinana).*

151. *Di tre recenti pubblicazioni dantesche* (*Dante* di P. Gauthiez; *Vita Nova* di H. Cochin e *Dante e la Francia dell'età media al secolo di Voltaire* di A. Farinelli. Cfr. *Rassegna della letteratura italiana* cit., Anno XIV, Gennaio-Febbraio-Marzo-Aprile 1909, Nn. 1-2-3-4. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi).*

152. *Giusti e Béranger* (Cfr. *L'Illustrazione Italiana*, Anno XXXVI, N. 32, Milano, 8 Agosto 1909).

153. *Dante e la Francia dall'età media al secolo di Voltaire* di A. Farinelli (Cfr. *Rassegna bibliografica* cit., Anno XVII, Nn. 10-11-12, Ottobre-Novembre 1909).

154. *Dialoghi* di L. Settembrini, Napoli, Società Commerciale Libraria, 1909, 16.°, pp. XII-203.

155. *Scritti inediti* di L. Settembrini, Napoli, Società Commerciale Libraria, 1909, 16.°, pp. XII-386.

156. *Acta Aragonensia* di H. Finke (Cfr. *Bullettino della Società Dan-*

tesca Italiana cit., Nuova serie, Vol. XVII, Fasc. 3, Settembre 1910. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi).*

157. *Per Francesco De Sanctis*, Napoli, F. Perrella, 1910, 16.°, pp. 148.

158. *Appendice al volume III del Manuale della letteratura italiana— Seconda metà del secolo XIX, con illustrazioni*, Firenze, G. C. Sansoni, 1910, 16.°, pp. 608.

159. *A proposito di Bonifazio VIII* (Cfr. *Rassegna critica* cit., Anno XVI, Nn. 1-2, Gennaio-Aprile 1911. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi).*

160. *Maestro Terrisio di Atina* (Cfr. *Archivio storico per le province napoletane* cit., Anno XXXVI, Fasc. II, 1911).

161. *Pagine scelte* di L. Settembrini, Napoli, A. Morano, 1911, 16.°, pp. 242.

162. *Giovanni Quatrario di Sulmona e il suo recente biografo* (G. Pansa. Cfr. *Archivio storico per le province napoletane* cit., Anno XXXVII, Fasc. IV, 1912; *Rassegna critica* cit., Anno XVII, Nn. 1-8, Gennaio-Agosto 1912).

163. *Sotto il velo della canzone " Tre donne intorno al cor mi son venute" di Dante Alighieri* di G. Lajolo (Cfr. *Bullettino della Società Dantesca Italiana* cit., Nuova serie, Vol. XIX, Fasc. 3, Settembre 1912. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi).*

164. *Cose di Romagna in tre egloghe del Boccaccio* (Cfr. *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Romagne*, Quarta serie, Vol. II, Bologna, 1912. Ristampato nel volume *Per la biografia di Giovanni Boccaccio).*

165. *La Rivoluzione di Napoli nel 1848* di F. Petruccelli, Milano — Roma — Napoli, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C., 1912, 16°, pp. XIV - 239.

166. *Studi danteschi*, Napoli, F. Perrella, 1912, 16.°, pp. 442.

167. *Per la biografia di Giovanni Boccaccio - Appunti con i ricordi autobiografici e documenti inediti,* Milano–Roma–Napoli, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C., 1912, 16.°, pp. 432.

168. *Le Codice Aragonese, étude générale, publication du manuscrit de Paris. Contribution à l'histoire des Aragonais de Naples* di Arm.–Ad. Messer (Cfr. *Archivio storico italiano*, Anno LXXI, Vol. I, Disp. 1, Firenze–Roma, 30 Luglio 1913, pp. 204–220).

169. *Prime impressioni e primi studi di Giovanni Boccaccio a Napoli* (Cfr. *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti,* Nuova serie, Vol. III, Parte prima, Napoli, A. Cimmaruta, 1914. Ristampato nel *Giovanni Boccaccio a Napoli).*

170. *Parole sul feretro di Giuseppe De Blasiis; Commemorazione de' soci Giuseppe De Blasiis e Alessandro D' Ancona alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti* (Cfr. *Società Reale di Napoli — Rendiconto*

delle tornate e dei lavori dell'Accademia, Nuova serie, Anno XXVIII, Gennaio a Dicembre 1914, Napoli, A. Cimmaruta, 1915; *Archivio storico per le province napoletane* cit., Nuova serie, Anno I—XL dell'intera collezione —, Fasc. I - II, L. Pierro, 20 Maggio 1915. Ristampate, le *Parole*, in *Napoli nella storia e nella vita* cit., Vol. II, 1916).

171. *Giovanni Boccaccio a Napoli — 1326–1339* — (Cfr. *Archivio storico per le province napoletane* cit., Anno XXXIX, Fasc. I - II - III - IV, 1914; *Rassegna critica* cit., Anno XX, Nn. 7 – 12, Luglio–Dicembre 1915; Anno XXI, Nn. 1 - 6, Gennaio–Giugno 1916).

172. *Relazione sulle memorie presentate al concorso sul tema " Vita e scritti di Giambattista Manso "* (Cfr. *Società Reale di Napoli. Rendiconto delle tornate e dei lavori dell'Accademia di Archeologia* ecc. cit., Nuova serie, Anno XXIX, Gennaio a Dicembre 1915, Napoli, A. Cimmaruta, 1916).

173. *Pietro Vidal in Italia* (Cfr. *Società Reale di Napoli. Atti della R. Accademia di Archeologia* ecc. cit., Nuova serie, Vol. IV, Parte prima, 1916).

174. *Ricordanze della mia vita* di L. Settembrini. Edizione ad uso delle scuole, Napoli, Casa Editrice Alberto Morano, 1916, 16.°, pp. 432.

175. *Commemorazione di Francesco De Sanctis*, Napoli, F. Giannini, 1917, 8.°, pp. 28 (Cfr., anche, *Rivista d' Italia* cit., Anno XX, Vol. II, Fasc. 7, Luglio 1917).

176. *La Vita Solitaria di Giacomo Leopardi — Lezione* di Francesco De Sanctis, Napoli, A. Morano, 1917, 16.°, pp. 32.

177. *L'Entrée d'Espagne* (Cfr. *Società Reale di Napoli. Atti della Reale Accademia di Archeologia* ecc. cit., Nuova serie, Vol. VI, Parte prima, 1917).

178. *Cenno commemorativo di Pasquale Villari* (Cfr. *Società Reale di Napoli. Rendiconto delle tornate e dei lavori dell'Accademia* cit., Nuova serie, Anno XXXI, 1917).

179. *Di un aneddoto dantesco* (Cfr. *Società Reale di Napoli. Atti della R. Accademia di Archeologia* ecc. cit., Nuova serie, Vol. V, Parte prima, 1917. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi).*

180. *Dante, suoi primi cultori, sua gente in Bologna* di G. Livi (Cfr. *Rassegna critica* cit., Anno XXIII, Nn. 1-6, Gennaio–Giugno 1918).

181. *Su la canzone " Italia mia " di Francesco Petrarca* (Cfr. *Società Reale di Napoli. Atti della R. Accademia di Archeologia* ecc. cit., Nuova serie, Vol. VI, Parte prima, 1918; *Rassegna critica* cit., Anno XXIII, Nn. 7-12, Luglio–Dicembre 1918).

182. *Boffillo Del Giudice* (Cfr. *Archivio storico per le province napoletane* cit., Nuova serie, Anno IV—XLIII dell' intera collezione —, Fasc. I–II, 5 Dicembre 1918).

183. *La Divina Commedia, edited and annotated* by C. H. Grandgent (Cfr. *Giornale storico della letteratura italiana* cit., Vol. LXXIV, Fasc. 3, Anno XXXVII, Fasc. 222, 1919).

184. *Per la biografia dell'Ariosto* (Cfr. *Società Reale di Napoli. Atti della R. Accademia di Archeologia* ecc. cit., Nuova serie, Vol. II, Parte prima, 1919; *Rassegna critica* cit., Anno XXV, Nn. 7-12, Luglio-Dicembre 1920).

185. *Le lettere di Dante* (Cfr. *Nuova Antologia* cit., Anno LV, Fasc. 1169, 1 Dicembre 1920. Ristampato ne' *Nuovi studi danteschi*).

186. *Indagini critiche sulla Divina Commedia* di G. Bindoni; *The ladies of Dante's lyrics* by C. H. Grandgent (Cfr. *Giornale storico della letteratura italiana* cit., Vol. LXXV, Fasc. 1-2-3, Anno XXXVIII, Fasc. 223-224-225, 1920).

187. *A proposito dell' Intelligenza* (Cfr. *Società Reale di Napoli. Atti della R. Accademia di Archeologia* ecc. cit., Nuova serie, Vol. VIII, Parte prima, 1920).

188. *Per Giacinto Romano. Discorso commemorativo* (Cfr. *Archivio storico della provincia di Salerno*, Anno I, Fasc. I, Salerno, Fratelli Jovane Di Gaetano, Gennaio-Marzo 1921).

189. *Dante tra medici e speziali* (Cfr. *L'Illustrazione medica italiana*, Anno III, N. 2, Genova, Febbraio 1921).

190. *Per il sesto centenario di Dante* (Cfr. *Il Roma* cit., Anno LX, N. 95, 20 Aprile 1921. Ristampato, col titolo di *Dante*, ne' *Nuovi studi danteschi*).

191. *Nuovi studi danteschi nel VI centenario della morte di Dante*, Napoli, P. Federico e G. Ardia, 1921, 16.°, pp. 530.

192. *La Seconda Soma di Stazio nei commenti antichi di Dante* (Cfr. *Solemne Praeconium Ianuario Asprenati Galante ab amicis quinquagesimo recurrente anno ab initio eius sacerdotio tributum*, Neapolis, Ex Typographo Pontificio M. D'Auria, 1921).

193. Il "*Fiore*", Roma, Tipografia del Senato, 1921, 8.°, pp. 29 (Cfr. *Bullettino dell'Istituto storico italiano*, N. 41, Roma, 1921).

Biblioteca critica della Letteratura italiana, Firenze, G. C. Sansoni (pubblicati 43 volumetti).

Nuova Biblioteca di Letteratura, Storia ed Arte, Napoli, F. Perrella (pubblicati 9 volumi).

L' imitazione provenzale in Pier della Vigna

A chi abbia conoscenza, anche parziale, della letteratura occitanica appaiono manifeste, a tutta prima, le relazioni di quella poesia con la nostra più antica lirica d'arte: l'imitazione, infatti, provenzale pervade tanto detta lirica da farla apparire, in gran parte, come una continuazione, in volgare nuovo, di quella in lingua d'*oc*. Coloro, poi, che vollero ciecamente negarlo, sol perchè, nelle cronache e nei documenti del tempo, non avevano trovato menzione della presenza di alcun trovatore alla corte di Federico II, sono stati validamente contradetti dal Torraca (1), il quale, illustrando e documentando esaurientemente le relazioni della corte imperiale con la Provenza, provincia dell'impero, e con le corti dell'Italia settentrionale, dove i trovatori — sappiamo con certezza — affluirono numerosi, e rammentando agli studiosi i viaggi frequenti, che vicari, ambasciatori e cortigiani, soli o al seguito di Federico, intrapresero e compirono per paesi dell'alta Italia, ci ha additato tutte le molteplici vie, per le quali i poeti della *scuola siciliana*, che furono in gran parte funzionari e dignitari della corte del re di Sicilia, poterono venire a contatto coi provenzali e con la loro poesia. Fra tutti costoro, colui che si trovò nelle condizioni più favorevoli, fu certamente Pier della Vigna, che più spesso accompagnò Federico nei viaggi attraverso l'Italia e più spesso ricevette l'incarico d'importanti missioni diplomatiche a principi e a città (2). A Torino, a Verona, a Treviso e in Lombardia, luoghi, tutti, nei quali egli si recò più d'una volta, e quasi sempre al seguito dell'imperatore, non mancavano trovatori, e, se si dice che, in quei

(1) F. Torraca: *Studi su la lirica italiana del duecento*, Bologna, N. Zanichelli, 1902, p. 235 e sgg.

(2) G. De Blasiis: *Della vita e delle opere di Pietro della Vigna*, Napoli, Tip. dell'Àncora, 1860; Huillard-Bréholles: *Vie et correspondance de Pierre de la Vigne*, Paris, 1865.

tempi, altre cure ben più gravi gl' impedivano di andare in cerca della poesia, bisogna, d'altra parte, riflettere che quel contatto potè avvenire, senza che egli lo cercasse: sarebbe certamente non poco strano che i poeti, che avevano inneggiato di lontano all'imperatore (1), recandosi costui nella città dov'essi dimoravano, non accorressero a fargli omaggio diretto e ad avvalorare coi fatti le dichiarazioni poetiche di ammirazione e di riverenza. Questo basterebbe a spiegarci, per Pietro come per gli altri rimatori della scuola, la conoscenza della poesia provenzale, quand'anche si volesse negare assolutamente la permanenza di trovatori, desiderosi di fortuna e di nuovi protettori, alla corte del più munifico e intelligente mecenate del tempo (2). Ma Pietro potè anche leggere o ascoltare e tutti quei componimenti, che i provenzali indirizzarono al suo signore, e tutti quegli altri, nei quali essi allusero a Federico, esaltandone, con vivo entusiasmo, l' ingegno e la liberalità; senza contare, inoltre, che, sotto i suoi occhi, poterono cadere canzonieri già composti e che, presumibilmente, correvano già per le mani degli intellettuali del tempo (3).

Sappiamo come i nostri più antichi rimatori si lasciassero abbagliare e sopraffare completamente da quei modelli; sappiamo come l'azione della lirica provenzale finisse per soffocare i primi embrioni di poesia volgare, fresca e indigena, che avevan cominciato a germogliare in varie parti d'Italia, e, sostituendo alla spontaneità e alla vivezza del canto, che sgorga dal cuore commosso, il manierismo della fredda convenzione, facesse nascere la nostra lirica d'arte deforme, viziata e incapace di vita lunga e sana. I rimatori, meglio dotati da natura, seppero riplasmare la materia, che ad essi forniva la letteratura d'oltralpe, infondendovi un palpito di vita propria; i meno intelligenti furono, d'ordinario, gl' imitatori più pedissequi, ai quali non si può riconoscere alcuna originalità. Pier della Vigna non appartiene nè ai primi, nè agli ultimi: intelletto lucido, ma aperto più alla visione delle necessità della vita pratica che alle grandi concezioni della vita e dell'universo; spirito organizzatore e coordinatore, ma scarsamente dotato di facoltà creatrice e poco atto a cogliere le voci semplici e profonde della natura,

---

(1) Francesco Torraca: *Studi su la lirica* cit., pp. 303-317.

(2) E si badi che, per la *corte dell' imperatore*, non bisogna intendere necessariamente Messina o Palermo, dov'era il *regale solium*, ma qualunque città dell' Italia, in cui egli si fermò, in breve o lunga dimora, col suo seguito, coi suoi uffici e con le persone, che meglio l' aiutavano nella fatica di reggere l' impero.

(3) Il biografo provenzale, parlando del trovatore ferrarese Maestro Ferrari, che visse alla corte degli Estensi, afferma che "fece un estratto di tutte le canzoni dei buoni trovatori del mondo „. Altrove troviamo citate altre raccolte di poesie provenzali.

egli non fu un temperamento essenzialmente poetico. È facile, dunque, spiegarsi perchè mai anch'egli abbia subito l'azione della letteratura provenzale, alla quale, assai di rado, riuscì a sottrarsi. Esaminiamone i risultati nella sua poesia (1).

*
* *

L'imitazione provenzale va considerata dal punto di vista del contenuto e da quello della forma. L'imitazione sostanziale riguarda, soprattutto, la concezione dell'amore e le situazioni da essa derivanti. Si sa che l'amore provenzale è l' amore cavalleresco, quell'amore indipendente dal matrimonio, nel quale i rapporti, che passano tra l'amante e la donna, sono, per analogia, quegli stessi, che corrono tra il vassallo e il signore. Nessun contatto intimo li congiunge: ella troneggia altera sul suo scanno; egli è sempre pronto a servire e a soffrire per lei. Così, nella poesia di Pietro, l'amore è uno stato di servitù dell'amante rispetto alla donna, nel quale egli dimentica sè stesso e, quasi, diventa proprietà assoluta di lei: " .. eo non son meo quanto un ago pungiesse " (2) egli dice, e già, prima di lui, Americo di Pegulhan aveva esclamato: " Lasso! ch' io non ho me stesso in mio potere! " (3). Una vera e propria definizione dell'amore, nelle poesie di Pier della Vigna, non c'è. Il sonetto, nel quale egli sarebbe chiamato a darla, non spiega niente; da esso si ricava, soltanto, che il poeta considera l'amore come qualche cosa di gran pregio, che si sottrae ai sensi e, perciò, indefinibile; qualche cosa, però, dagli effetti sensibili, come sensibili sono gli effetti del magnetismo, al quale già l'aveva assomigliato più d'un trovatore di Provenza (4). Qualche volta, propriamente nella terza canzone (5), il poeta dice che amore " vene into l'om valente ed insegnato " e che

---

(1) Le poesie, che vanno attribuite a Pier della Vigna, sono, a mio avviso, le canzoni *Poi tanta caunoscenza* (Vatic. 3793, XXXVII, Palat. 418, 49, Chig. L. VIII, 305, 236), *Amore en cui disio ed ò speranza* (Vat. 3793, XXXVIII, Laur. red. 9, CXXI), *Amor da cui move tuttora e vene* (Vat. 3793, XL, Laur. red. 9, CXXII, Palat. 418,11, Chig. L. VIII. 305,235), *Amando con fin core e con speranza* (Vat. 3793 CLXVII, Palat. 418,14) e il sonetto *Però ch' amore no se po' vedere* (Vat. Barber., Lat. 3953,95).

(2) Canz. *Poi tanta caunoscenza*, v. 17.

(3) *Las! qu'ieu non ai mi mezeis en poder! Anz vau mon dan enqueren e cercan!* Mahn: *Gedichte der Troubadours*, N°. 344.

(4) Vedi più oltre, a proposito dell'immagine della calamita.

(5) *Amor da cui move tuttora e vene.*

benefica, soprattutto, " chi ha leanza „. Questa concezione, che è, in tutto, quella dei provenzali, si avvicina di molto, anche per la maniera con cui è espressa, a quella specie di definizione, o, meglio, di spiegazione, che si trova nei versi di Pietro Cardinal, citati nel *Breviario d'Amore* di Manfredi Ermengav : "...fino amore muove da gran lealtà e da cuore franco, gentile e bene appreso „, (1) dove l' espressione *lealtà* corrisponde alla *leanza* del rimatore italiano, e il *gentile e bene appreso* al *valente ed insegnato*. Ma, come i provenzali quasi mai si compiacquero di dare la definizione psicologica dell'amore, e quei pochi, che la tentarono, seguirono, su per giù, la falsariga di Andrea Cappellano (2), così Pietro se ne astiene. Egli sa che amore è uno stato di servitù, e in questo stato soffre, ma non si lamenta; anzi, è lieto, perchè sa che, soffrendo, guadagna pregio e onore. La passione amorosa gli attenua l'efficacia della ragione, lo rende, ora, pavido ed, ora, speranzoso; lo tiene, ora, in gioia ed, ora, in pena, ma sempre lo innalza e ingentilisce.

È notevole in Pietro il gran risalto, che egli dà alle virtù benefiche dell'amore. Da amore, egli dice, " move tuttora e vene Preio e larghezza e tutta benenanza „ (3), e soggiunge che " non poria divisare lo bene Che nde nasce ed avene a chi à leanza „(4); riconosce che quanto più pena tanto più sarà innalzato (5), e della donna sua afferma che gli " donò conforto con valore „ (6). Questi concetti s' incontrano ad ogni passo nella poesia provenzale; non mette, quindi, conto rammentarne tutti i luoghi consimili. Alcuni trovatori, come Rambaldo di Vaqueiras (7), Amerigo di Pegulhan (8) e Nato di Mons, citato nel *Breviario d'amore* del monaco di Béziers (9), si compiacquero d' indugiarsi a descrivere minutamente questi effetti benefici; altri, invece, e ad essi s'avvicina Pier della Vigna, si esprimono con maggiore semplicità. Così, primo fra tutti, Bernardo di Ventadorn (10) canta: " Per niuna cosa è uomo tanto pregiato quanto per amore e per donneare, chè di là move diporto e canto e tutto quanto ha pregio

(1) *...fin amor mou de gran lialeza*
E de franc cor gentil e ben apres.

(2) Vedi, per esempio, la canzone, che alcuni codd. attribuiscono ad Amerigo di Pegulhan ed altri a Guglielmo Figueira; e quella, anche, di Americo di Belenoi (Cfr. MAHN: *Gedichte*, 737, 738, 1166, 904).

(3-4) Canz. *Amor da cui.*

(5) Canz. *Poi tanta caunoscenza.*

(6) Canz. *Amor da cui.*

(7-8-9) MAHN: *Gedichte*, 273, 1166, 299.

(10) Qualche manoscritto attribuisce la canzone a Guglielmo Ademar (MAHN: *Gedichte*, 370).

fino con esso „ (1); e Bonifacio Calvo, dopo aver dichiarato che non saprebbe vivere senza amore, aggiunge che “ da amore move diporto, canto e sollazzo, vero valore e tutta cortesia „ (2). Guglielmo Faidit avverte: “ Tutti quelli che amano valore devon sapere che d'amore move larghezza e gaio sollazzo, franchezza e umiltà, buon contegno, gioia, cortesia „ (3); Amerigo di Belenoi: “ Ogni bella maniera move dall'amar lealmente „ (4), e Cadenet, mostrando tutto il bene, che viene da amore, afferma che da esso “ move tutto l' insegnamento, con che l'uomo può farsi onore e può progredire „ (5). Montanhagol prolissamente spiega: “ amore non è peccato, anzi è virtù, che fa buoni i malvagi e migliori i buoni, e guida l'uomo a ben fare ogni giorno; e d'amore move castità, perchè chi ben s' intende in amore non può avvenire che poi mal si comporti„ (6); e Manfredi Ermengav, affermandosi servo verace d'amore e considerandolo come causa del proprio senno e sapere, aggiunge che “amore salva l'uomo dalla morte e dà conforto in tutti i mali, e, se vuole, fa piangere i ricchi e ridere

---

(1) MAHN: *Gedichte*, 256.

Per ren non es hom tant prezanz
Com per amor et per domnei
Que d'aqui mov deport et chants
Et tot quant a pres fin proez' abau.

(2) MAHN: *Gedichte*, 614:

Car d'amor mov deport, chant et solatz,
Valors veral e tota cortezia.

(3) MAHN: *Die Werke der Troubadours*, vol. II, p 91:

Tug cilh que amon valor
Devon saber que d'amor
Mov larguez' e guais solatz,
Franchez' et humilitatz,
Gen teners, jois, cortezia.

(4) MAHN: *Gedichte*, 904:

... tug bel captenemen
Movon d'amar leialmen.

(5) MAHN: *Gedichte*, 682:

...d'amor mov tot l'enseignamenz
Ab c'om si pot honrar et enantir.

(6) MAHN: *Gedichte*, 321:

...Amor non es peccatz,
Anz es vertutz qu'els malvatz
Fai bons, ell bon son meilhor,
E met hom en via
De ben far tot dia,
Quar qui' en amor ben s'enten
Non pot far que pueis mal reinh.

e giocare i poveri „ (1). Ma l'amore, quando sia corrisposto, è soprattutto fonte di gioia, di quella speciale gioia, che i provenzali chiamarono *gioia d'amore* e che Bernardo di Ventadorn rappresentò così efficacemente nelle sue canzoni; Pietro, conservandogli questo carattere, cercò di rendere nelle sue poesie, specialmente nella terza (2), un po' di quell'esaltamento interno, che era la suprema espressione del sentimento amoroso. È notevole che, nelle sue quattro canzoni, abbia cinque volte la parola *gioia*, e proprio in quell'accezione, e accanto, poi, ad aggettivi come *gioiuso*, *gaudente* e simili, attribuiti, per l'appunto, a chi è pervaso da detto sentimento (3).

Si tratta, dunque, di concezioni comuni a quasi tutta la lirica provenzale, quantunque non possa considerarsi quale un'idea peregrina, o difficile che dir si voglia, l'attribuire all'amore la potenza di rendere migliori. Ma colei, che è la causa prima di questo effetto benefico, resta sempre qualche cosa di vago e d'irraggiungibile. Lungi dal nominarla, poichè le regole dell'amore cavalleresco e le ragioni della prudenza volevano che si tenesse celato il nome della donna, alla quale si rendeva poetico omaggio, Pietro non adopera per lei neppure uno di quegli appellativi, di quei *senhals*, con cui si usava indicare qualcuna delle caratteristiche fisiche o morali della propria donna. Nella mente del poeta ella è l'incarnazione perfetta della bellezza e della virtù, l'immagine tipo della creatura degna d'essere amata e servita; perchè tale, egli le ha dedicato il suo cuore; perchè tale, egli accetta con letizia di soffrire per lei. Non è insolita, nei poeti d'amore di tutti i tempi e di tutte le scuole, la rappresentazione della donna amata come la sovrana tra le belle e le buone; essa, poi, è una consuetudine costante dei poeti provenzali, per ciascuno dei quali la signora dei suoi pensieri è assolutamente “ la migliore del mondo „. Così, ad esempio, Amerigo di Pegulhan afferma con sicurezza che amore gli ha messo nel cuore la donna

---

(1) Mahn: *Gedicte*, 299, *Breviario d'amore*:

> ...Amors estors home de mort,
> E de totz mals dona coffort,
> E si's vol fay los rics plorar
> Els paubres fay rier e iogar.

(2) A me pare che l'ordine cronologico delle cinque poesie di Pietro vada stabilito così: 1. Canz. *Poi tanta caunoscenza;* 2. Canz. *Amore en cui disio ed ó speranza*; 3. Canz. *Amor da cui move tuttora e vene*; 4. Canz. *Amando con fin core e con speranza.* Del sonetto *Però ch'amore no se pò vedere* non si può precisare la collocazione, ma certo esso non è tra le prime composizioni di Pietro.

(3) Questi due aggettivi ricorrono entrambi nella canz. *Amor da cui*, nei vv. 18 e 40.

più bella e più gentile (1), e Sordello riconosce d'avere scelta la più valente e avvenente del mondo (2); Alberto di Sestaro dichiara d'aver messo nella migliore il suo senno, il suo cuore e il suo intendimento (3), e Bonifacio Calvo, con lode indiretta, assicura che amore ha onorato lui più che ogni altro amante (4); Raimondo di Miraval, infine, rivolgendosi direttamente alla donna, con brevità e semplicità piene d'efficacia, esclama: "...voi siete la più bella sotto Dio „ (5). Allo stesso modo tutte le qualità della donna, amata da Pietro, sono espresse in grado superlativo e rappresentate come insofferenti di confronto con quelle di altre donne. Ella è colei che " ha compimento di tutto bellore „ (6), che " è dismisurata di gran guisa d'avere tutto bene in provedenza di lei „ (7); ella è " la sublimata stella de l'albore „ (8), e " quella in cui natura mise tutta misura „ (9); è tale, in una parola, che egli si reputa " onorato più d'altro amadore „ (10). Il poeta è, dunque, convinto, o, almeno, fa credere che non avrebbe potuto trovare creatura più degna dell'amor suo.

***

A questo punto ci vien fatto di domandarci come possa spiegarsi che un poeta innamorato, invece di dare libero sfogo al proprio sentimento, accolga rappresentazioni ed espressioni altrui e s' imponga

---

(1) Mahn: *Gedichte*, 991, 1200, 1201:

> ... a mos huelhs a mostrada la genzor
> E en mon cor inclaus a la melhor.

(2) Mahn: *Gedichte*, 550:

> ..me fe cauzir (amor) la pus valen
> Del mon e la pus avinen.

(3) Mahn: *Gedichte*, 188:

> ...mon sen e mon cor
> E mon entendemen
> Ai mes en la gensor.

(4) Mahn: *Gedichte*, 661:

> ..amor m'a volgut honrar
> Mais d'amador c'anc el mont fos.

(5) Canz. *Pos ogan : e la genser etz sotz Dieu.*
(6) Canz. prima, v. 2.
(7) Canz. terza, vv. 26-28.
(8-9) Canz. quarta, vv. 16,22-23.
(10) Canz. terza, v. 8. Espressioni consimili adopera anche altrove.

un formulario, di cui aveva tanto abusato tutta una generazione di trovatori. A nessuno può certamente sfuggire la quasi identità di certe espressioni, ma bisogna pur riflettere che, in molti casi, non era improbabile che vi fosse corrispondenza, quasi perfetta, tra la situazione e lo stato d'animo del rimatore nuovo e quelli di più d un trovatore, e che la coincidenza delle condizioni consigliasse al primo di accettare le espressioni di chi, prima di lui, aveva cantato con efficacia il proprio amore. Così, poteva essere sincero Pietro quando, nella dedizione completa all'essere amato, si professava, come già altri avevan fatto con le loro donne, suo vassallo fedele, pronto a dar la vita pel suo signore, e quando, mutato da quello d'una volta, si mostrava commosso da tutti quei sentimenti, che l'amore suole portar seco.

L'imitazione, a voler procedere con criteri di giustizia, va, dunque, intesa *cum grano salis*; qui, dunque, nel registrare in un elenco, che non può andare immune da aridità, tutti i luoghi, pei quali la produzione poetica di Pietro può venir raffrontata con quella provenzale, non intendo dar loro, in tutti i casi, il valore di pure e semplici traduzioni. Non si dimentichi, infatti, che tante espressioni e immagini di essi sono così ovvie e spontanee, specialmente quando sono dettate dal cuore, da ricorrere frequentemente in ogni letteratura, anche fuori e lontano dal medio evo e dall'influsso poetico dei provenzali. È lecito, piuttosto, domandarsi se una tale concezione dell'amore e della donna rispondesse ancora allo spirito del tempo; se, cioè, i *siciliani* pensassero ed amassero come cantavano, o non piuttosto seguissero in poesia una maniera fittizia, per la devozione ai modelli ammirati. Si è osservato che la cavalleria aveva ormai fatto il suo tempo e che in Italia, dove l'avevan combattuta la tradizione latina e il prevalere di quelle nuove idee, che avean dato origine ai liberi e democratici reggimenti dei comuni, doveva esser morta da un pezzo. È vero che l'Italia settentrionale e di mezzo non erano più terreno adatto alle costumanze cavalleresche; ma è anche vero che la poesia provenzale non andò mai in cerca delle ali protettrici dei podestà e dei capitani del popolo, o del plateale favore popolare, essendosi annidata sempre nelle corti dei signori, dove, se non le consuetudini, viveva ancora lo spirito cavalleresco (1). E alla corte di

(1) Esempi di mecenati non mancano neppure tra i podestà; basterebbe citare il bolognese Rambertino Buvalelli, che fu podestà di Milano e di Genova, e amò circondarsi di trovatori, e poetò in lingua provenzale (Cfr. A. Bartoli: *Storia della letterat. ital.*, Firenze, G. C. Sansoni, 1879, vol. II, p. 22); come pure non sarà

Federico, che accoglieva gentiluomini in sì gran numero, e dove, accanto alle dispute dotte, era pur tenuta in pregio la galanteria, e i giovani nobili percorrevano ancora tutti i gradi della cavalleria, quello spirito doveva essere più vivo; e ad esso dovettero educarsi, per la forza dell'ambiente, anche quelli che, come Pier della Vigna ed altri funzionari imperiali, pur vantando origini meno nobili, non mancarono, vissuti a lungo tra le consuetudini della cavalleria, di essere, non di rado, insigniti di titoli cavallereschi. Nel contatto quotidiano coi principi e coi nobili, negli amabili ed eleganti conversari, dai quali, come dalle dispute gravi, non dovette essere escluso, Pietro potè, dunque, informare l'animo suo a quei sentimenti, che erano stati il codice e l'alimento principale della società cavalleresca. Del resto, non bisogna esagerare il carattere cavalleresco della poesia di Pier della Vigna, perchè, se egli parla di *servire*, di *penitenza*, di *guiderdone*, se dice che l'amore lo innalza e lo rende migliore, constatazione, in parentesi, che ogni amante può fare anche oggi, se non abborre dalle galanterie e dalle sottigliezze compassate, in cui è visibile lo spirito e il gusto della società feudale, ha pure qualche nota di sentimento vero e moderno.

Dove l'imitazione provenzale si manifesta più palese e pedissequa è nella forma esteriore: nella scelta, cioè, delle espressioni e delle imagini; in certi costrutti; in certe parole; nelle forme metriche, infine, e in alcuni artifizi. Cominciamo dalla rappresentazione della donna.

Nella terza canzone (1), la canzone della gioia, dopo avere accennato agli effetti benefici dell'amore e all'onore, che gli è derivato da sì nobile passione, Pietro, enumerando le virtù corporali e spirituali della donna amata, esclama, quasi a conclusione: " Senno la guida e fin preio amoruso ". Chi non rammenta quanta parte abbia data la poesia provenzale alla personificazione delle virtù e delle qualità astratte in genere? Quale uso ed abuso abbia fatto, fra l'altre, delle parole *sen* e *pretz?* È curioso, in fatto di personificazioni, l'esempio di Arnaldo di Maroil: " Cortesia genera sollazzo, sollazzo gaiezza, donna gaia ispira amore, amore produce gioia, e questa fa nascere

---

inutile rammentare tra i cultori della poesia provenzale il genovese Percivalle Doria, che fu podestà in diverse città d'Italia ed ebbe un posto notevole tra i rimatori della *scuola siciliana* (Cfr. F. Torraca: *Studi* cit., pp. 129-138).

(1) *Amor da cui move tuttora e vene*, v. 24.

valore, che fa acquistare amore„. Il *preio amoruso* è, a un di presso, quello, che, altrove, il poeta chiama *conoscimento d' amore* (1), l'attitudine, cioè, a sentire amore e a rimeritarlo. Ma, qui, c' interessa, non il fatto della personificazione, bensì l' azione del senno e del pregio personificati, espressa dal verbo *guidare.* Il senno e il pregio amoroso *guidano* la donna, ossia la ispirano in tutte le sue azioni, che sono, appunto, informate a quelle virtù. Ora, precisamente Arnaldo di Maroil usa più volte, con nomi di simil genere, il verbo e il sostantivo *guida.* Cantando quella, che è signora del suo cuore, la chiama " bella donna cui gioia e giovinezza guida „ (2), e la stessa espressione adopera a proposito del " re che tien Lerida „ (3); altrove, parlando della stessa dama, dice: " buona donna, cui gioia e pregio son guida „ (4), intendendo per *pregio*, in genere, le virtù eccellenti di lei. Ma Arnaldo non è il solo ad usare simili espressioni. Raimon di Miraval, nel congedarsi da un suo componimento, lo prega: " Canzone, vanne a dire al re, cui gioia guida„ (5); e Rambaldo di Vaqueiras, nella tenzone bilingue con la genovese, s' augura bene dal suo amore, " perchè „, egli dice, " gioia e giovinezza vi guidano, cortesia e pregio e senso e ogni buon insegnamento „ (6). Non si può stabilire quale di questi luoghi Pietro abbia tenuto presente, perchè, se l' uno si avvicina al suo verso per l' andatura, l' altro gli assomiglia di più per la menzione completa del *senno* e del *pregio* (7); forse egli non ebbe

(1) Canz. *Poi tanta caunoscenza*, vv. 40-41.

(2) Mahn: *Die Werke der Troubadours*, vol. I, p. 161:

Belha domna, cui joys e jovens guida.

(3) Mahn: *Werke*, I, 177:

Al rey cuy es Lerida,
Cui joys e jovens guida.

(4) Mahn: *Werke*, I, 157:

Bona domna, cui jois e pretz es guitz.

(5) Mahn: *Werke*, II, 129:

Canso, vai me dir al rei
Cui joi guid...

(6) Mahn: *Werke*, I, 363:

Quar jois e jovens vos guida,
Cortesi' e pretz e sens,
E totz bos ensenhamens.

(7) Veramente il testo provenzale dei versi citati, come di quelli riportati più sotto, reca *sens* e non *sen;* ma le due parole sono tanto affini di suono e di si-

presente l' uno più dell' altro, ma potè usare, quasi inconsciamente, una espressione, che la lettura dei provenzali gli aveva resa già ovvia e familiare. Così le lunghe enumerazioni delle qualità della donna amata, contenute nella seconda e nella terza strofa della canzone terza (1), non sono, neppur esse, una novità; basterà citare, per tutti, l' esempio di Guglielmo Faidit: " Tanto è in lei sapere e conoscenza, gentile accoglimento, senso e pregio e valore, e gran beltà, di cui non v' ha contrasto nel mondo, e bel sollazzo franco e avvenente " (2), dov' è da notare la menzione del *senso* e del *pregio*, fatta l' una accanto all' altra; quello di Gerardo di Bornèil: " con la quale — parla della sua donna — sta gioia con cuore gaio, insegnamento con pregio verace, senso e cortesia " (3); e quello di Amerigo di Pegulhan: " Misura e senso, che son radice d' ogni bene, giovinezza, beltà, conoscenza e sapere, pose dio in lei quando ce la mandò " (4).

---

gnificato e si scambiano così facilmente (i trovatori le adoperano quasi sempre nel significato comune di *giudizio, criterio*): tanto è vero che il latino *sensus* vale anche *senno*, e le voci *senno*, *sen* sono derivate dal tedesco *sinn*, che significa appunto *senso*.

(1) Canz. *Amor da cui move tuttora e vene*, vv. 19-28:

> .. m' à donato a quella c' à per uso
> Bellezze e adornezze e placimento,
> E aunore e caunoscienza
> Illei senza partenza
> Fanno sogiorno ed àlle al suo talento;
> Senno la guida e fin preio amoruso.
> Preio ed aunore adesso a lei avanza
> Ed è dismisurata di gran guisa
> D' avere tutto bene in provedenza
> Di lei...

(2) MAHN: *Gedichte*, 501:

> Tant es en leis sabers e conoissensa,
> Gent acuillir, sens e pretz e valors,
> E gran beutat don el mon non a tenza,
> E bel solatz e franc e avinen.

(3) MAHN: *Gedichte*, 187:

> Ab cui estai
> Joy ab cor guay,
> Ensenhamens ab pretz veray,
> Sens e cortezia.

(4) MAHN: *Gedichte*, 991, 1200, 1201:

> Mesura e sens qu' es razitz de totz bes,
> Joven beutat, conoissenza e saber
> Pauset en leis Dieus quan la nos trames.

*
* *

Tale essendo la donna, non è meraviglia che Pietro se ne senta subito infiammato. Questo rapimento improvviso dell' amore egli rassomiglia all' azione della calamita:

Sì come o ferro fa la calamita
Sì m' è aviso c' amor me sotragiesse (1);

detta similitudine si compiace di ripetere nel sonetto sulla natura dell' amore: in esso, infatti, dopo avere osservato ai dubbiosi che, se amore non è visibile, ben si vede l' azione sua, aggiunge, infine, come dimostrazione per analogia:

Per la vertute della calamita
Commo lo ferro attraie non se vede,
Ma sì lo tira signorivelmente;
E questa cosa a credere m' envita
Ch' amore sia... (2).

L' immagine della calamita era assai piaciuta ai provenzali; in essa vedevano così ben rappresentate l' efficacia e la subitaneità dell' azione, così completi l' attrazione e l' avvincimento, che l' adoperarono, non solo per denotare la maniera d' agire dell' amore, ma anche quella della virtù in genere; Folchetto di Marsiglia, per esempio, tessendo le lodi del compianto Barral, osserva: " Similmente come la calamita attira il ferro e lo fa sollevare, egli facea rivolgere verso pregio molti cuori ribelli e rozzi " (3). Ma la similitudine ritorna, soprattutto, a proposito di amore. Si sa che l' appellativo di *aziman*, " calamita ", riferito alla donna del cuore, appare in bene otto canzoni di Folchetto (4); ma già, prima di lui, l' avevano adoperato Bernardo

(1) Canz. *Poi tanta caunoscenza*, vv. 13-14.
(2) Son. *Però ch' amore no se po' vedere*, vv. 9-13.
(3) Mahn: *Werke*, I, 324, e *Gedichte*, 1330:

... eissamen com l' azimans
Tira 'l fer e 'l fai levar
Fasia el mans cors dreissar
Vas pretz forssatz e pesans.

(4) Mahn: *Gedichte*, canzoni *Amors merce*, 26, 252; *Per Dieu amors*, 80, 251; *Ben an mort*, 40, 253; *S' al cor plagues*, 1326; *Molt i fetz gran pechat*, 1327; *Ay quan gen vens*, 1328; *Si tot me sui*, 1427; *En chantan m' aven*, 1428.

di Ventadorn (1) e Bertrand di Born (2). Amerigo di Pegulhan scrive: " Alla maniera del ferro, che va senza tiratore verso la calamita, che ben lo tira a sè, amore, che sa tirarmi senza tiramento, m' ha tirato a sè per la migliore „ (3); e altrove, più brevemente: " Similmente come la calamita tira il ferro e l' attrae a sè, amore tira il mio cuore a sè „ (4). E Manfredi Ermengav, introducendo nel suo breviario d' amore i versi di Amerigo, premette: " amore... ci tira a tutto suo talento più fortemente di come la calamita attira il ferro„ (5).

Così attratto e soggiogato, Pietro professa alla donna la sua dedizione completa — " a cui son tutto dato „ — e dichiara che tutti i suoi pensieri sono d' amore — " en amor dato ò tutto meo penzare en sua suggezione „ (6). La prima espressione trova riscontro in più canzoni provenzali; in qualcuna di esse, anzi, troviamo completa corrispondenza formale. Così Guido d' Uissel scrive: "Donna.... a cui mi son donato „ (7); Elia Cairel: " Di lei a cui mi son dato „ (8); Pistoleta: " ... quella a cui mi son dato „ (9); Sordello: " Di lei a cui

---

(1) Qualche codice attribuisce la canzone a Guglielmo Ademars, ma è generalmente riconosciuta a Bernardo (Mahn: *Werke*, I, 41, e *Gedichte*, 256).

(2) Mahn: *Werke*, III, p. 274.

(3) Mahn: *Gedichte*, 35, 1167, 1168:

A lei del fer que vai ses tirador
Vas l' aziman qu' el tira vas si gen,
Amors qu' em sap tirar ses tiramen
M' as tirat ma sivals per la meillor.

(4) Mahn: *Gedichte*, 1003, 1004, 1182:

Eisamen com l' azimans
Tira 'l fer e 'l trai ves se
Tir amor mon cor a se.

(5) Mahn: *Gedichte*, 299:

... amors... nos tira a totz sos talans
Pus forment qu' el fer l' azimans.

(6) Canz. *Poi tanta caunoscenza*, vv. 9, 18-19.

(7) Mahn: *Gedichte*, 670:

Domna... a cui mi sui donatz.

(8) Mahn: *Gedichte*, 186:

De liels cui me son datz.

(9) Mahn: *Gediohte*, 743:

... selha cui me sui datz.

mi son dato, piacente donna a cui mi son dato „ (1); Bonifacio Calvo: “ ... voi sola, dolce cosa, a cui tutto mi son dato „ (2). La seconda espressione può essere avvicinata a quelle di Guglielmo Faidit: “ In amore son fermati tutti i miei pensieri „ (3); di Ponzio di Capdueil: “ ... io ho messo tutto il mio cuore in amore „ (4); di Pietro Bremont Ricas Novas: “ In lui ho messo tutto quanto il cuore e il senno „ (5), e di Pietro Vidal: “ Tutti i miei pensieri son d'amore e di canto, chè in questi due mestieri gai e cortesi ho messo il mio ingegno e il mio cuore „ (6). Corrispondono, poi, a questa dedizione assoluta quell'annegamento e quella perdita di ogni libero arbitrio e quell'asservimento di ogni volontà, che non gli permetteranno mai di allontanarsi da lei; anzi, quand'anche egli lo volesse, non glielo consentirebbe mai il sentimento, tenacemente avvinto.

Non ho tanto valire
Ch'eo potesse sforzar lo meo disio (7).
. . . .
Lo meo coragio non diparto mai,
E non poria partire
Per tutto 'l meo volire (8).

Concetti simili aveva espressi Ugo di S. Circ nei versi: “ Non ho

(1) Mahn: *Gedichte*, 1273:

De lieis a cui me soi datz,
Plasentz dompna cui me sui datz.

(2) Mahn: *Gedichte*, 553:

... vos sola douza res,
A cui del tot mi sui datz.

(3) Mahn: *Werke*, II, 105:

En amor son fermat tuit mei cossir.

(4) Mahn: *Werke*, I, 348:

... ieu ai mes tot mon cor en amor.

(5) Mahn: *Gedichte*, 14:

En lui (amor) ai mes trestotz lo cor e 'l sen.

(6) Mahn: *Gedichte*, 250:

Tuiz mei consir son d'amor e de chan,
Qu'en aques dos mesters gais et cortes
Ai mon engeng e mon corage mes.

(7) Canz. *Poi tanta caunoscenza*, vv. 26-27.
(8) Canz. *Amando con fin core e con speranza*, vv. 6-8.

potere di staccarne il mio fino cuore nè il mio volere „ (1), ai quali potrebbero aggiungersi quelli di Peirol: “ Mai non partirò da lei i miei pensieri „ (2); quelli di Arnaldo di Maroil: “ Buona donna, tanto finamente v' amo, che per niuna cosa il mio cuore può partirsi da voi „ (3); “ Che non posso nè oso partirmi „ (4); quelli di Ponzio di Capdueil: “ A voi mi do in tal modo, che non ho potere nè volontà di partirmene al mio vivente „ (5); “ Poichè non posso così partire il mio cuore, mai non mi partirò da voi, dolce mio desiderio „ (6); quelli di Pietro Raimon di Tolosa: “ Dall'amar lei non parto il mio cuore „ (7); di Ramon Vidal: “ Ho posto il cuore in tal donna, da cui giammai per niuna cosa lo partirò „ (8); di Servery: “ Mai sarà partente il mio cuore „ (9); di Guglielmo de la Tor: “ Che mai finchè

---

(1) MAHN: *Gedichte*, 717:

Non ai poder qu' en estraia
Mon fin cor ni mon voler.

(2) MAHN: *Werke*, II, 16:

Ja non partrai de lieis mos cossiriers.

(3) MAHN: *Werke*, I, 165:

Bona domna, tan vos am finamen,
Mos cors no s pot per ren partir de vos.

(4) MAHN: *Werke*, I, 175:

Que no me puesc partir ni aus.

(5) MAHN: *Werke*, I, 341:

Per aital coven vos mi do,
Qu' ieu non ai poder ni talen
Qu' ieu men parta de mon viven.

(6) MAHN: *Werke*, I, 351:

Per qu' ieu non puesc mon cor partir ab tan,
Ja no m partrai de vos mon dous dezire.

(7) MAHN: *Gedichte*, 943:

De lei amar non partiz mon coratge.

(8) MAHN: *Gedichte*, 341:

Ai en tal domna 'l cor pauzat
Don jamai no 'l partrai per ren.

(9) MAHN: *Gedichte*, 767:

... ja no sera partens
Lo mieu cors.

vivrò, partirò da voi il mio cuore „ (1), e quelli, infine, di Cadenet: “ Sono tanto fino e fermo verso amore, che mai, per male che ne sappia avere, non ne partirò il cuore nè il volere „ (2). Anche qui non è possibile precisare quale degli esempi citati abbia avuto presente Pietro; probabilmente, egli trasse partito, in maniera indiretta, da tutti quanti, poichè i concetti, che vi sono contenuti, e l'espressione, con cui sono enunciati, erano, come s'è visto, frequenti nella poesia provenzale. Del resto, erano concetti piuttosto ovvi, che egli, se amò veramente e profondamente, non ebbe bisogno di accattare, perchè glieli dettava il cuore commosso, al quale obbediva, quando, confessando alla donna il suo amore, dichiarava che le sarebbe rimasto fedele fino alla morte: “ ...v'amai... ed ameragio enfin ch'eo vivo ancora „ (3). Questa espressione s'avvicina di molto a quella di Guglielmo Faidit: “ ...voi che amo ed amerò finchè vivrò „ (4), se anche non vogliamo tener conto di quelle di Rambaldo di Vaqueiras: “ ..v'amo ed amerò „ (5), di Blacas: “ V'amo e v'amerò „ (6), di Ponzio di Capdueil: “ v'amo e v'amerò sempre „ (7), e di Ugo di Saint Circ: “ Anzi l'amo e l'amerò sempre „ (8), che non fanno menzione del termine della morte, e di quella di Peirol: “ S' io sempre vivessi,

---

(1) Mahn: *Gedichte*, 652:

> Que ja tant quant eu vivrai
> Mon cor de vos non partrai.

(2) Mahn: *Gedichte*, 500:

> Tant sui fins e ferms vos amor,
> Que ja, per mal qu' en sapch' aver,
> No' n partrai lo cor ni 'l voler.

(3) Canz. *Amore en cui disiò ed ò speranza*, vv. 14, 16.

(4) Mahn: *Gedichte*, 469:

> ... vos cui am e amerai
> Tan quan vivrai.

(5) Mahn: *Werke*, 363:

> ... ieus am et amerai.

(6) Mahn: *Werke*, 137:

> Vos am e us amarai.

(7) Mahn: *Gedichte*, 555:

> vos am e us amarai lasse.

(8) Mahn: *Gedichte*, 1155:

> Ans l' am e l' amarai lasse.

sempre l' amerei „ (1), che esprime, in forma alquanto diversa, lo stesso concetto. Anche questa è una di quelle dichiarazioni, che prorompono, spontanee, dal cuore di ogni amante; non deve farci, dunque, meraviglia la corrispondenza di parole. *Usque dum vivam* sarà, invero e sempre, il motto efficace ed eloquente degl' innamorati.

*
* *

Per dare un'idea più concreta della forza invincibile della sua passione, Pietro ricorre all' esempio di Piramo, il tenace e infelice amante della non meno infelice Tisbe :

> Sì bel parlante, donna, con cui fora,
> e diria commo v'amai lungiamente,
> più ca Piramo Tisbia dolzemente (2).

La storia lacrimevole di Piramo e Tisbe, che Ovidio aveva narrata in versi così pietosi, piacque assai nel medio evo, ed entrò ben presto nel repertorio dei giullari, accanto a quelle, pur tanto famose, di Tristano e Isotta, di Florio e Biancofiore. Ce ne hanno lasciato testimonianza l' insegnamento di Gerardo di Cabrera, che, mettendo alla gogna il giullare Cabra, gli rinfaccia, tra l' altro, l' ignoranza dei casi " di Piramo, che di là dal muro soffrì per Tisbe tormenti d'amore „ (3), e il Romanzo di Flamenca, dove, alla fine del banchetto nuziale, un giullare canta la storia dei due amanti. Detta storia troviamo, ancora, menzionata e nella tenzone tra Rufian e Izarn, dove il primo mette in rilievo la grande passione di Piramo (4),

---

(1) Mahn : *Gedichte*, 267 :

> S' eu toz temps viva
> Toz temps l' amerai.

(2) Canz. *Amore en cui disio ed ò speranza*, vv. 13-15.

(3) Mahn : *Gedichte*, 1033 :

> ... non saps.....
> De Piramus
> Qui for lo murs
> Sofri per Tibes passion.

(4) Mahn : *Gedichte*, 954 :

> Sisa le pros Piramus eissamen
> Quar per Tibes s' auzis fes gran corage.
> . . . .
> E quar s' auzis en Piramus le tos ;
> Fo failhimens aitals co sabem nos,
> Quar si fos vius lauçira 'l joi jauzen,
> Quant vene Tibes don l' amors fon follaie.

e nel componimento, in cui Pietro Cardinal descrive il vascello d'Amore: “ Intorno alla copertura sono le sette arti d'amore e i fini amanti Piramo e Tisbe... „ (1). E poichè essa storia dava un esempio raro di passione tenace e possente, più d' un trovatore volle assomigliare il suo amore a quello di Piramo, che s' uccise per la sua dolce e ingenua fanciulla. Così Rambaldo di Vaqueiras, a proposito di Beatrice di Monferrato, cantava: “ M'intendo in lei e l' amo col suo consentimento più di quanto Piramo amò Tisbe „ (2); Elia di Bariol, tessendo le lodi della sua donna, dichiarava: “ Ed io l' amo più e meglio che non fece Piramo verso Tisbe „ (3), e Arnaldo di Maroil prolissamente affermava: “ Nè Rodocesta, nè Biblide, nè Biancofiore, nè Semiramide, nè Tisbe, nè Leda, nè Elena, nè Antigone, nè Esmena, nè la bella Isotta dal pelo biondo ebbero coi loro amici la metà della gioia e dell' allegrezza, ch' io ebbi con voi, a mio giudizio „ (4). Una così famosa storia non poteva, poi, rimaner fuori del trattato provenzale di amore; l'autore di esso, infatti, frate Manfredi Ermengav di Béziers, citò i nomi di Piramo e Tisbe accanto ai nomi di Florio e Biancofiore, come quelli dei più fini amanti che fosser mai vissuti al mondo: “ Anche chi fu più fino in amore non vide mai più fini amanti di Florio e Biancofiore, di Tisbe e Piramo„ (5).

---

(1) Mahn: *Gedichte*, 1245:

> Entorn lo cobertor
> Sont las VII artz d'amor
> E li fin amador
> Piramus e Tibers...

(2) Mahn: *Werke*, I, 365:

> M'enten en lieys, e l' am al sien cosselh
> Mais que Tysbe non amet Piramus.

(3) Mahn: *Gedichte*, 946:

> Et ieu am la miels e may
> No fes Priamus Tibe.

(4) Mahn: *Werke*, I, 154:

> E Rodocesta, ni Biblis,
> Blancaflors, ni Semiramis,
> Tibes, ni Leyda, ni Elena,
> Ni Antigoña, ni Esmena,
> Ni 'l bel Isseulz ab lo pel bloy,
> Non agro la meitat de joy
> Ni d' alegrier ab lurs amis,
> Cum ieu ab vos, so m' es avis.

(5) Mahn: *Gedichte*, 299:

> ... pus fis aymadors no vet ges
> Qui fo anc pus fis en amor
> De mi Floris am Blancaflor,
> Ni Tibes anc ni Priamus.

È da notare, anzi, che presso i provenzali codesto racconto, d' invenzione classica, trovò favore e divulgazione maggiori che non quello degli amori di Tristano e Isotta: lo prova il fatto che, mentre i suoi personaggi sono citati, quasi sempre, dai trovatori, come esempio di veri amanti, i nomi, poi, dei due giovani bretoni appariscono ben più di rado nelle loro menzioni.

Ovidio fu, nel medio evo, uno degli scrittori antichi più letti e più graditi; la sua opera, anzi, sfrondata, riassunta ed alterata, fornì materia a certe composizioni latine, che corsero, avidamente ricercate, per le mani di molti. Lesse, dunque, Pietro il racconto dei due amanti infelici, nelle *Metamorfosi*, o ne attinse la conoscenza ai riassunti medievali? O non piuttosto quella conoscenza gli venne dalla lettura dei provenzali? La questione mi sembra difficile, ed anche un tantino oziosa. A noi basti sapere ch'egli potè apprenderlo, indipendentemente dalle citazioni trovadoriche; assai probabilmente, lo lesse in latino — nel testo originale, o nelle tarde rimanipolazioni, poco importa—; l'esempio, poi, dei provenzali, che dell'amore di Piramo e Tisbe avevano sancito l'altissimo significato, lo invogliò a trarne partito nella sua poesia.

*
* *

Un tanto ardore di sentimento è ben rimeritato dalla donna ricca di " canoscimento d'amore "; Pietro, anzi, si sente così onorato e beneficato dall' affetto di lei da esclamare, quasi tra la meraviglia:

> ... eo più acquisto ch'eo non ò mertato (1),

con espressione, che s'avvicina a quella di Peirol: " ... ho conquistato gioia più ricca di quella che mi spettava " (2). E gli è così caro questo amore, che per esso rinunzierebbe al dominio del mondo:

> E non vorria essere lo sengnore
> Di tutto il mondo per aver perdita
> La sua benivoglienza (3).

Questo concetto fu già, assai volte, espresso in forme varie dai proven-

---

(1) Canz. *Poi tanta caunoscenza*, v. 36.

(2) Mahn: *Werke*, II, 4:

> Quar plus ric joy ai conquis
> Qu' a mi no s tanhia.

(3) Canz. *Amor da cui move tuttora e vene*, vv. 43-45.

zali; basterà citarne gli esempi più significativi. La gioia d'amore fa tanto ricco e felice il poeta innamorato quanto non potrebbe il possesso di tutto un regno. La maggior parte dei trovatori citano, in proposito, un paese determinato, scelto, per lo più, tra quelli, che hanno fama di più vasti, o più potenti, o più floridi. Così Arnaldo Daniello nomina Roma: " Non vorrei l'impero di Roma, nè che me ne facessero apostolo, se non dovessi ritornare a lei, per cui il cuore m'arde e rima " (1); Rambaldo di Vaqueiras, l'Inghilterra e la Francia: " Se fossi stato re d'Inghilterra o di Francia, me ne sarei allontanato per far tutti i suoi comandamenti " (2); Pietro Vidal, la Francia e la Lombardia: " Desidero l'amor vostro più che Lombardia o Francia " (3); Ponzio di Capdueil, l'Alemagna: " Non vorrei l'impero d'Alemagna, se gli occhi miei non dovessero vedere donna Odiarda " (4); Peirol, la Francia: " Per amare, io son ricco quanto il re di Francia " (5); Pietro d'Alvernia, la Scozia e la Galizia: " Amo più quel che n'ho, che essere re, il quale fosse padrone di Scozia e di Galizia " (6); Bernardo di Ventadorn, la Frisia: " In cambio della ricchezza, che mi viene da lei, non vorrei aver Frisia " (7); Guglielmo Faidit, l'Ar-

---

(1) Mahn: *Gedichte*, 1296, 1297, e *Wercke*, II, 74:

> No volh de Roma l' emperi
> Ni qu' om m' en fass' apostoli,
> Qu' en lieis non aia revert,
> Per cui m' art lo cor e m rima.

(2) Mahn: *Werke*, I, 366:

> Que s' era reys d' Engleterr' o de Fransa,
> Lonhera m' en per far toz sos comans.

(3) Mahn: *Werke*, I, 238:

> E mais dezir vostr' amansa
> Que Lombardia ni Fransa.

(4) Mahn: *Werke*, I, 337:

> No vuelh aver l' emperi d' Alamanha,
> Si N' Audiartz no vezian miei uelh.

(5) Mahn: *Gedichte*, 271:

> C' aitan col rei de Franza
> Soi eu ric d' amar be.

(6) Mahn: *Werke*, I, 94:

> Mas ieu n' am mais so qu' en ai, qu' esser reis
> Que fos senhor d' Escotz et de Galics.

(7) Mahn: *Werke*, I, 24:

> Quar en loc de sa ricor
> No volh aver Frisa.

maia: " Ma se ella mi volesse ritenere, non vorrei essere re d'Armaia così come vorrei rimanere con lei „ (1); Arnaldo Daniello, Gerusalemme: " Senza di lei non vorrei possedere un regno, e neppure tutta Gerusalemme „ (2). Altri, e tra questi anche alcuni dei trovatori già citati, non menzionano questo o quel reame, questa o quella signoria, ma o lasciano indeterminato il termine del confronto col bene d'amore, come Peirol nei versi: " Sol che da lei dovessi partire il mio pensiero, non vorrei esser re, nè imperatore „ (3), oppure, come Pier della Vigna, l'additano più efficacemente nel mondo intero; tale è il caso di Amerigo di Belenoi: " Preferisco esser suo che possedere tutto il mondo senza lei „ (4), e di Ponzio di Capdueil: " Io non m'avrei ad alcun prò, se avessi tutto il mondo senza di voi „ (5); " Se avessi tutto il mondo in mio potere a condizione che dovessi lasciarvi, lo darei, chè sempre il vostro viso m'è tanto bello „ (6). Ma le espressioni, che s'avvicinano, forse, di più a quella di Pietro, sono e quella di alcuni versi di Bernardo di Ventadorn (7): " Non vorrei fosse mia

---

(1) Mahn: *Werke*, II, 89:

Mas, si m volgues retener,
No volgr' esser reys d' Armaya,
Tan com ab lieys remaner.

(2) Mahn: *Gedichte*, 435:

... per qu' ieu no vuelh roam
Aver ses lieys ni tot Jeruzalem.

(3) Mahn: *Werke*, II, 2:

Qu' ieu no vuelh reis esser ni emperaire,
Sol que de lieys partis mon pessamen.

(4) Mahn: *Gedichte*, 903:

... quar ieu mais dezir
De leis amar vuoill mais esser sieus
Que senes lej lo montz sia totz mieus.

(5) Mahn: *Gedichte*, 555:

Que s' ieu tot lo mon avia
Senes vos nuill pro no m tenria.

(6) Mahn: *Gedichte*, 669:

Que tot lo mon s' eu l' avia
En mon poder, i daria
Per tal qu' eu laçar agues,
Qu' ades vos vis tan bel m' es.

(7) Da alcuni codici la canzone è attribuita a Guglielmo Ademar (Mahn: *Gedichte*, 370).

la signoria di tutto il mondo, se mai gioia non sapessi avere „ (1), e quella, che troviamo in Ponzio di Capdueil: “ Non vorrei neppure essere re potente di tutto il mondo, se per ciò non dovessi esser suo„ (2).

Di tal dono, ehe l'ha fatto sì ricco, Pietro rende grazie all' amore :

> Mille graze n' agia a ciascun'ore (3),

a somiglianza di Amerigo di Pegulhan (qualche codice attribuisce la canzone a Guglielmo Figueira), che, riferendosi agli occhi e al cuore, cantava: “ Io debbo loro gratitudine e ringraziamenti; poichè m'han fatto innamorare di tal donna, da cui sono ben ricompensato „ (4), e, in certo modo, di Sordello, che scriveva: “ Ben debbo lodarmi d'amore, che mi fe' scegliere la più valente e la più avvenente del mondo „ (5). Ma vengono le tristezze. L' amore non è fatto di sola gioia, ma ha pure le sue alternative di dubbi, di gelosie, di dolori; ed anche quando non ha timori, è sempre febbrile, edace, ansioso, impaziente. Nella prima canzone, Pietro si mostra tanto rapito e ferito nel cuore, da temer di morire per troppo amore:

> ... eo vo al morire....
> Son menato al morire
> Per forza ed eo medesmo me c' invio (6);

nella seconda, mentre attende lungamente la grazia di un colloquio,

---

(1) Mahn: *Gedichte*, 256:

> Per qu' ieu non vuolh sia mia
> Del mon tota la segnoria,
> Si ja joy non sabia aver.

(2) Mahn: *Gedichte*, 1035:

> Que neis no vuelh esser reis poderos
> De tot lo mon per tal que sieus no fos.

(3) Canz. *Amor da cui move tuttora e vene*, v. 51.

(4) Mahn: *Gedichte*, 737, 738, 1166 :

> Per qu' ieu los dei grazir e mercejar,
> Quar ilh m' an fait de tal enamorar
> Don sui paguatz ses plus ab l' atendensa.

(5) Mahn: *Gedichte*, 550:

> E donc be m deu d' amors lauzar,
> Que m fe cauzir la pus valen
> Del mon e la pus avinen.

(6) Canz. *Poi tanta caunoscenza*, vv. 22-24.

teme e di consumarsi nell'aspettativa tormentosa e che una più lunga dimora lo possa far morire di desiderio:

> ... s'eo troppo dimoro, par ch'eo pera (1).

L' idea del morire per amore può nascere da tante situazioni: si può sentire, infatti, dolore mortale anche per gelosia, o per affetto non ricambiato; situazioni, poi, analoghe a quelle rappresentate da Pier della Vigna non mancano nella poesia provenzale. Alla prima può accostarsi quella, che suggeriva a Bernardo di Ventadorn il presagio malinconico: " E se per bene amare si muore, io ne morrò " (2); all'altra si possono assomigliare quelle dei versi di Ponzio di Capdueil: " Io son ben morto, se non ho gioia " (3), di Guglielmo Faidit: " E s'ella non ha pietà di me, sappia ch' io morrò per lei " (4), di Amerigo di Belenoi: " ... quella che m' ha conquiso, per la quale io credo morire, se non ha pietà di me " (5), di Montanhagol: " Se non ho gioia, morrò bentosto " (6) e di Guiraut Riquier: " E credo che per desiderarla morrò, poichè l'amo tanto che me ne consumo " (7). Ma, trattandosi di situazioni analoghe, Pietro non aveva bisogno dei suggerimenti di costoro; egli, quindi, potè esprimersi spontaneamente, liberamente, come proverebbe, anche, la nessuna somiglianza esteriore

---

(1) Canz. *Amore en cui disio ed ò speranza*, v. 21.

(2) Mahn: *Werke*, I, 19:

> E si hom per ben amar mor
> Jeu en morrai.

Anche Blacas esclama: " Per vos, domna, morrai " (Mahn: *Werke*, II, 136).

(3) Mahn: *Werke*, I, 358:

> Qu' ieu sui totz mortz, si non ai jauzimen.

(4) Mahn: *Gedichte*, 180:

> E silh non a de me merce,
> Pot saber que murrai de se.

(5) Mahn: *Gedichte*, 889:

> ... cella que m' a conques,
> Don cug morir, si non l' en pren merces.

(6) Mahn: *Gedichte*, 321:

> Si non l' ai (joy), morrai breumen.

(7) Mahn: *Werke*, IV, 2:

> Don crey, que deziran murray,
> Leys aman tant, que m' en dechai.

tra i versi italiani e quelli provenzali. Una somiglianza palese è, invece, tra i versi di congedo della seconda canzone:

Mea canzonetta, porta esti compianti
A quella ch'à in ballia lo meo core,
. . . .
E dille comm'eo moro per su' amore (1),

e la tornata di Pietro Milon: " Canzonetta..., vattene tosto alla bella a cui appartengo, e dille bene che muoio per amor suo " (2). Ma se egli morrà, il danno, dice il poeta, sarà di lei, che perderà un così fino amante:

... par ch'eo pera,
Aulente lena, e vui me perderete (3).

Per piegare la rigida volontà della donna, egli vuole esporle, persino, le tristi conseguenze, che potrebbero derivarle dalla sua inflessibilità; ed è, quasi, contento d'aver trovato questo mezzo di persuasione, tanto è vero che, subito dopo, conchiudendo, le consiglia d'evitare questo pericolo (4). Così Blacas faceva ricadere sulla donna il danno della sua morte: " Per voi, donna, morrò " (5); così Elia di Bariol, pure accettando di soffrire per amore della sua bella, non lasciava di avvertirla che gran biasimo le sarebbe venuto dall'averlo fatto morire: " E più doloroso m'è, poichè so che, se mi fa morire, sarà sempre biasimata d'avermi perduto " (6); così, presso

---

(1) Canz. *Amore en cui disio ed ò speranza*, vv. 33-36.

(2) Mahn: *Werke*, IV, 23:

Chansoneta...,
Va t' en tost a la belha de cui sol,
E dig li ben, qu'eu muer de l' amor sos.

(3) Canz. *Amore en cui disio ed ò speranza*, vv. 21-22.

(4) Id., vv. 23-24:

Adunque, bella, si ben me volete,
Guardate ch'eo non mora in vostra spera.

(5) Mahn: *Werke*, II, 136:

Per vos, domna, morrai.

(6) Mahn: *Gedichte*, 946:

Mas plus greu m' es quar ieu sai
Que blasme n' avra jasse
Si m fai murir, que pert me.

a poco, si esprimeva anche il Visconte di Santo Antonino nel verso: " Che, se io nulla perdo, voi n'avrete tutto il danno „ (1). Ma, subito dopo, Pietro si lascia tormentare dal timore di aver mancato verso di lei, e si affretta a chieder penitenza della sua colpa:

> E s' eo ver lei feci alcuno torto,
> Donimi penitenza al suo volire (2).

Il Nannucci (3) avvicinò questi versi ad alcuni di Guglielmo IX di Poitiers (4), di Gerardo di Borneil (5), di Ponzio di Capdueil (6) e di Pietro di Barjac (7); solo, però, quello di Gerardo presenta una certa somiglianza coi versi di Pietro, perchè l'espressione *ben me 'l podetz car vendre* si può bene avvicinare al " donimi penitenza al suo volire „. Gli altri trovatori, invece, si limitano a chieder perdono del torto fatto; ma è anche vero che, accanto a quello di Gerardo, si potrebbe mettere il verso di Guglielmo di Poitiers, per la somiglianza della espressione *s' anc li fi tort* al verso " s'eo ver lei feci alcuno torto „.

***

E qui potrei chiudere la già lunga enumerazione dei riscontri di maggiore entità tra le poesie di Pietro e quelle dei trovatori, se non avessi da parlare di alcune frasi e parole di natura e d' uso affatto provenzali, che Pietro e i poeti della sua scuola trasportarono

---

(1) Mahn: *Gedichte*, 81:

> Que s' ieu ren pert, vos penretz tot lo dan.

(2) Canz. citata, vv. 39-40.

(3) *Manuale della letteratura del primo secolo della lingua italiana*, Firenze, Barbèra, 1874, Vol. I, p. 28.

(4) Mahn: *Gedichte*, 177:

> Sanc li fi tort, que lo m perdo.

(5) Mahn: *Gedichte*, 187:

> E s' anc fis tort, ben me 'l podetz car vendre.

(6) Mahn: *Werke*, I, 358:

> E s' anc fis vas vos falhimen,
> Merce vos clam.

(7) Mahn: *Gedichte*, 758:

> E s' anc vos fis re, que us deya doler,
> Perdones mi.

frequentemente nelle loro rime. Anzitutto, è da por mente alla similitudine contenuta nei versi:

> Or potess'eo venire a vui amorusa
> Come larrone ascoso, e non paresse (1).

Questa similitudine corrisponde alla locuzione avverbiale *a lairo*, che significa *di nascosto, furtivamente*, e della quale ho potuto contare tre esempi nella lirica provenzale. Un primo esempio si trova in Bernardo di Ventadorn, là dove il poeta, desideroso dei favori della donna, afferma di andare in cerca di "una via segreta, per la quale possa presentarsi a lei come ladrone, senza cattive intenzioni „ (2); un secondo, in una canzone di Pietro Vidal, che sospira: " Così potessi, un mattino, entrare in casa sua e baciarle di nascosto la bocca e il mento! „ (3); un terzo, in quel sirventese di Gerardo di Cabrera, in cui, tra gli argomenti, che formavano il repertorio dei giullari, viene citata anche la storia di " Tristano, che amava Isotta di nascosto „ (4). È notevole, poi, il verso di Perdigon: " Ben fece amore alla maniera del ladrone „ (5), col quale si spiega, quasi, e si giustifica l'uso di quel modo avverbiale, soprattutto, in espressioni amorose. Una locuzione tutta provenzale è *guardar tempo*, nel senso di *aspettare, cercare il momento buono, opportuno;* leggiamo, infatti, in Raimondo di Miraval: " Colui che prega e non è ascoltato deve cambiar luogo e sollazzo, e *guardar tempo* e ore opportune, e folleggiare, quando

---

(1) Canz. *Amore en cui disio ed ò speranza*, vv. 9-10.

(2) Mahn: *Gedichte*, 793:

> Vau queren cubert viatge
> Per on vengues a lairo
> Denan leis ses mal reso.

(3) Mahn: *Werke*, I, 217:

> Si agui,
> C' un mati
> Entrei dins sa maiso,
> E 'l baizei a lairo
> La boca e 'l mento.

(4) Mahn: *Gedichte*, 1033:

> ..... Tristan
> C' amava Iceut a lairon.

(5) Mahn: *Gedichte*, 1412:

> Ben fetz amors l' usatge del lairo.

vede che senso non gli vale „ (1). Ad essa possono aggiungersi le forme *bel parlante*, nel significato di *eloquente, efficace nel dire* (2); *muovere*, in quello intransitivo di *nascere*, *avere origine*, assai frequente nel provenzale, e di cui ho già dato numerosi esempi, a proposito degli effetti benefici di amore (3); *regnare*, nel senso di *dimorare* (4), e, infine, *m' è aviso*, per *credo*, *reputo* (5), e *al meo parvente*, analoga *al meo vivente (a mon viven, de mon viven*, come nell' esempio di Ponzio di Capdeuil: " Non ho forza nè talento di partirmi da voi al mio vivente „ (6)): forme, passate, poi, del tutto nell' uso italiano.

La lirica siciliana, del resto, è tutta piena di parole provenzali, più o meno foggiate all' italiana; eccone parecchie spigolate tra le poesie di Pier della Vigna: *incomenzaglia* (Canz. I, verso 34), *faglia* (ibid., 37), *benenanza* (III, 2), *intenza* (I, 41), *vengiamento* (IV, 37), *ingressa* (IV, 19), *adesso* (II, 26), *afretosa* (IV, 20), *inoia* (III, 32), *gioi* (II, 18 - IV, 54). Altre, come *bellore* (I, 2), *longiamente* (II, 14), *manti* (son., 3), *leanza* (III, 5), *riccore* (III, 33, 35), *sicuranza* (I, 7), *surpriso* (I, 11), *comenza* (I, 43), *sanza* (III, 46), *merzè* (IV, 51), *amarore* (IV, 14), *travaglia* (IV, 54), sembrano comuni al provenzale e agli antichi volgari italiani, ma, certo, il provenzale dovette contribuire a renderle d'uso più frequente nella poesia. Dette parole ed altre ancora invasero a tal punto il linguaggio della prima lirica italiana, da costituirne uno degli elementi più importanti. Non è questo il posto, ove si possa trattare acconciamente siffatto argomento, tanto più che esso rientra nella questione generale della lingua della nostra più antica poesia. A noi basti sapere che, nell'opera poetica di Pietro, questo elemento appare, presso a poco, nella stessa misura che in quelle dei rimatori, a lui contemporanei, e che esso dimostra, non già una conoscenza superficiale della poesia in lingua d' *oc*, ma un processo lungo e lento di penetrazione e un vero e proprio fenomeno

(1) MAHN: *Gedichte*, 1109:

> ... cel que pregua e non es escoutatz
> Deu camiar luec e solatz,
> E guardar temps et oras avinens
> E foleiar quan ve que no li val sens.

(2) CADENET: *gen parlanz* (MAHN: *Ged.*, 682; P. d. V., canz. II, v. 13).
(3) Cfr. pp. 5, 6, 7. P. d. V., canz. III, v. 1.
(4) Canz. IV, v. 60.
(5) Canz. I, v. 14. Provenz. *m' es vis.*
(6) MAHN: *Werke*, I, 341:

> .. ieu non ai poder ni talen
> Qu' ieu m' en parta de mon viven.

di assimilazione dell' organismo linguistico provenzale: tutte cose, che solamente potevano essere determinate da una non breve consuetudine con quella letteratura e da un insieme di rapporti con quel popolo, più immediati e meno platonici di quelli che si sono pensati per lungo tempo (1).

***

Se ora guardiamo, un po' nell' insieme, l'azione della lirica provenzale sulla poesia di Pier della Vigna, noteremo che il poeta s'è scostato poche volte dalla maniera dei modelli. E la concezione dell'amore e della donna, e la rappresentazione degli stati d'animo e delle situazioni, che da essa, quasi necessariamente, derivano, e, infine, lo stesso frasario e vocabolario non si distaccano da quelli comuni alla maggior parte dei componimenti provenzali. V'è, sì, qua e là, qualche tratto individuale, che sfugge al convenzionalismo, ma esso resta, invero, soffocato dalla congerie del materiale comune. Bisogna però riconoscere che, di rado, nell'espressione dei concetti, l' imitazione è propriamente verbale, e che spesso il poeta si appaga di riprodurne la sola idea, rivestendola di forme diverse.

I trovatori, che, nella rassegna fatta, risultano menzionati un maggior numero di volte (2) — sei — e che, quindi, presumibilmente Pietro ebbe presenti più spesso, sono Amerigo di Pegulhan e Guglielmo Faidit; ad essi tengon subito dietro Bernardo di Ventadorn e Ponzio di Capdueil, citati cinque volte; seguono Rambaldo di Vaqueiras e Peirol, con quattro citazioni; Arnaldo di Maroil, Amerigo di Belenoi, Pietro Vidal, Raimondo di Miraval, Manfredi Ermengav e Sordello, con tre; Gerardo di Borneil, Pietro Cardinal, Montanhagol, Cadenet, Elia di Bariol, Gerardo di Cabrera, Blacas e Ugo di Saint Circ, con due; Guglielmo IX, Pietro d'Alvernia, Folchetto di Marsiglia, Bertran di Born, Arnaldo Daniello, Pietro Raimon, Pietro Bremont Ricas Novas, Guirant Riquier, Guglielmo de la Tor, Perdigon, Ramon Vidal, Guido d' Uissel, Serveri, Pietro Milon, Pistoleta, il Visconte di Santo Antonino, Rufian e Izarn, Elia Cairel, Alberto di Sestaro e, forse anche, Guglielmo Figueira, con una (3). Dal che appare, con evidenza,

---

(1) Resterebbe a parlare delle forme e degli artifizi metrici, ma questo argomento va trattato a parte.

(2) In questo calcolo ho contato per uno i riscontri analoghi di un medesimo autore, come pure non ho tenuto conto di quei poeti, che, nella trattazione, non appariscono menzionati per veri e propri riscontri.

(3) Le citazioni — con le indicate limitazioni — di tutti codesti poeti ammontano ad ottantatrè.

che la maggiore efficacia, esercitata sulla poesia di Pietro, è quella dei trovatori, a lui contemporanei, che dimorarono alle corti italiane; fra costoro, poi, chi ebbe allora, come Amerigo di Pegulhan, maggior grido, e corse, in lungo e in largo, l' Italia, acclamato e ricercato da principi e signori, potrebbe essere stato da lui conosciuto, se non certamente nella persona, senza dubbio nelle poesie. Si sa che tra i contemporanei — oltre Amerigo — Peirol, Elia Cairel, Ugo di Saint Circ, Elia di Barjol, Pietro Cardinal, Pietro Bremont, Guglielmo di Montanhagol, Guglielmo Figueira e Sordello indirizzarono poesie a Federigo, o allusero a lui in più d'un componimento, (1) dall'Italia o dai paesi d'oltralpe; proprio costoro forniscono un cospicuo numero di citazioni alla nostra rassegna (2). L'azione dei trovatori contemporanei dovette essere certamente assai più efficace: le loro poesie, invero, alludenti spesso a persone vive e a fatti del giorno, potevano essere conosciute più facilmente, come quelle che erano ricercate e lette, soprattutto, per l' interesse che suscitavano. Seguono, poi, i trovatori di poco anteriori a Pietro e alla *scuola siciliana*; tra essi occupano il primo posto Guglielmo Faidit e Rambaldo di Vaqueiras, che vissero a lungo in Italia, specialmente alla corte dei marchesi del Monferrato, ed ebbero fama di buoni trovatori, e Ponzio di Capdueil. Degli antichi solo Bernardo di Ventadorn apparisce menzionato più volte; la ragione di ciò va cercata e nell'eccellenza della sua poesia, che ancora gli sopravvivè, e nella fama, ch'egli godette in Italia, intorno al duecento, come dimostra la lettera di Boncompagno da Signa (3).

---

(1) F. Torraca: *Studi su la lirica* cit., pp. 303-318.

(2) Ventiquattro.

(3) *Forma literarum scholasticarum, seu Ars dictaminis*, lib. VI, *De literis nobilium personarum; De violatore et liratore*. Sarà bene avvertire che, nella maggior parte dei riscontri notati, l'imitazione è, solo, un fatto più o meno probabile, secondo il maggiore o minor numero e la maggiore o minore entità dei caratteri di somiglianza. Prescindendo, pertanto, da tutti quei casi, in cui questi caratteri sono meno visibili, e limitandoci a quelli, che presentano maggiori probabilità, potremo noi riuscire a determinazioni più precise e a conclusioni più sicure? Un luogo, quale che sia, allora potrà ritenersi come certamente derivato da un altro, quando presenti, insieme, somiglianze di forma e di contenuto: caso, questo, poco frequente, anche nelle poesie di Pier della Vigna. I riscontri di puro contenuto dovranno escludersi, senz'altro, come quelli che, riferendosi a idee e concetti per lo più comuni, presentano elementi di controllo poco sicuri. Non si può, certo, negare che Pietro abbia derivato dai provenzali la concezione dell'amore e della donna, ma sarebbe assurdo voler determinare i trovatori, da cui l' abbia specialmente appresa, perchè tutta la lirica amorosa in lingua d' *oc* è informata a detta concezione. D'altra parte, anche per le imitazioni formali, possono presentarsi casi dubbi, non essendo facile, molte volte, di fronte a due o più esempi,

Pietro conobbe, dunque, la poesia provenzale, più che altro, attraverso i trovatori contemporanei, dall'opera dei quali potè essere stimolato a leggere, prima, i componimenti di coloro, che udiva già menzionare nella sua giovinezza, e, poi, quelli dei trovatori più antichi; segnatamente, del migliore fra tutti: dell' usignuolo di Ventadorn, cioè.

CORRADO JORIO.

---

che abbiano in sè caratteri di somiglianza, determinare da quali di essi il poeta abbia tratto partito. Un esame, dunque, che volesse tener conto solamente dei riscontri più sicuri, di quelli, cioè, intorno ai quali non può muoversi dubbio di sorta, riuscirebbe a conclusioni manchevoli e non soddisfacenti, e sarebbe quasi vano. Troppe probabilità verrebbero a trascurarsi; troppi riscontri si escluderebbero, sol perchè privi del carattere di plagio, quasi che imitare significhi trasportare integralmente nel proprio scritto pensieri ed espressioni altrui. Un esame siffatto non potrebbe, quindi, avere altro valore che quello di appagare la nostra curiosità. E se vogliamo indulgere a questo sentimento anche per le poesie di Pier della Vigna, fra tutte le nostre citazioni, quindici soltanto potranno essere considerate come le più sicure, e, fra tutti i trovatori, si salveranno soltanto dal naufragio B. di Ventadorn, G. Faidit, P. Capdeuil, Peirol e Bonifacio Calvo, con due citazioni ciascuno, e A. di Maroil, R. di Vaqueiras, P. Raimon di Tolosa, P. Milon e A. di Pegulhan, con una sola citazione. Dal che appaiono riconfermate le nostre prime conclusioni: avere, cioè, esercitato maggiore efficacia su Pietro i trovatori contemporanei e quelli di poco anteriori a lui; tra gli antichi, poi, Bernardo di Ventadorn, il migliore fra tutti.

Troilo e Briseida in Guido delle Colonne [1]

Nella *Historia Trojana* di Guido delle Colonne, c' interessa, fra le altre, una scena amorosa, commovente, e, sotto un certo punto di vista, notevole, giacchè se ne attribuisce la creazione tutta a Benoît de Sainte - Môre, autore del *Roman de Troje*: mi riferisco all'episodio del distacco di Troilo da Briseida. In detto episodio la giovine troiana, alla quale era stato concesso da Priamo di recarsi al campo dei Greci, presso il padre Calcas, dimostra un infinito amore per il suo Troilo. Nel *De Excidio Trojae* di Darete Frigio, invece, non vi è nemmeno una frase, che si riferisca a questo episodio; è questa la ragione, che spinge critici, come il Dunger (2) e lo Joly (3), a pensare che esso sia tutto creazione di Benoît. Stando così le cose, è fuori di ogni dubbio che Guido delle Colonne prese dal *Roman* la tela dell' episodio. Se non che, e questo è degno di nota, il nostro Guido tratta a modo suo, e, potrei dire, con *spirito suo*, questo delicato argomento. La giovine Briseida di Guido non è affatto, e nei sentimenti e nei movimenti, la Briseida di Benoît. Sta in ciò, a mio parere, la novità di questo episodio, nel racconto del Nostro.

Già abbiamo accennato, là dove Guido ci dà il ritratto dei personaggi troiani di qualche importanza, alla figura di Briseida. Ma si può dire che, fin da quando Guido afferma che Briseida fu molto bella, nè lunga, nè corta, con le gote rosee ed i capelli biondi, e ben parlante ed amabile, e che: "... multos traxit propter suas illecebras amatores multosque dilexit dum suis amatoribus animi constantiam

(1) Dalla Monografia su *Guido delle Colonne—poeta e prosatore del secolo XIII*— in corso di pubblicazione.

(2) Hermann Dunger: *Die Sage vom trojanischen Kriege*, Leipzig, Vogel, 1869, p. 36.

(3) A. Joly: *Benoît de Sainte - Môre et le Roman de Troje*, Paris, Franck, 1870, Parte I, pp. 290 - 298.

non servasset „ (1), si può dire che, fin d'allora, la sua Briseida si differenzia dal personaggio di Benoît. Benoît, invero, a questo punto, non fa alcuna allusione alla *incostanza* dell'amore di Briseida; di tale incostanza, però, egli ci dà un accenno in un altro luogo del suo *Roman*.

Guido, ad ogni modo, riesce a far quasi *sua* la figura di questa ragazza singolare. Ella, nel *Roman*, si preoccupa al pensiero che nessuno dei Greci la conosca. Guido non accenna a ciò, e, forse, è bene. Ella doveva soltanto occuparsi del suo Troilo; doveva soltanto dolersi del distacco atroce; doveva formalmente e sinceramente promettere a Troilo la sua fede eterna. Tutto questo non avviene, sia perchè Guido ha già accennato alla scarsa forza di fedeltà di Briseida, sia perchè Benoît, pur essendosi mostrato piuttosto benevolo verso di lei, ora rompe ogni suo rispetto, e afferma:

> Se la danzele est iriee
> Par tens resera appaiee,
> Son duel avra tost oblié (2).

Guido non premette questa notizia; egli esprime pensieri, che, nel *Roman*, non si leggono. Così, quando Briseida piangeva con lagrime, simili " continuis aquosis imbribus„, Troilo le asciugava "vestes tanto lacrimarum perfuse licore ut si prementis manibus alicuius strimarentur aquarum multitudinem effunderent „. Anche questi particolari, e, più di tutto, queste similitudini, usate da Guido, mancano in Benoît. Qualche tratto potremmo ammirare in ciò che segue, e che vorrebbe essere il momento acuto della disperazione di Briseida: " unguibus etiam suis sua tenerrima ora dislacerat et aureos crines suos a lige (*sic*) ligaminis assolutos a lactea sui capitis cute devellit, et dum rigidis unguibus suas maxillas exarat rubeo colore pertinctas lacerata lilia laceratis rosis immiscerij (*sic*) similitudinarie videbantur „. Il tormento di Briseida, come si vede, è quasi progressivo in Guido; nel *Roman*, invece, essa trova, nel suo dolore, la forza di rivolgere a Troilo parecchie parole, per non dire un discorsetto, nel quale conchiude che:

> La mort vueil e quier e demant.

Il nostro Guido non fa così. Dopo aver parlato dello strazio, a cui la ragazza sottopone la sua bella faccia, aggiunge che ella: " ... dum

---

(1) Da un manoscritto della Bibl. Naz. di Napoli, del 1398, Carta 31, *recto*.

(2) CONSTANS: *Benoît de Sainte-Maure, Roman de Troie*, Paris, Firmin-Didot, 1904-12, vv. 13429-31.

queritur de sua separatione a dilecto suo troyllo, sepius intermoritur inter brachia volentium eam sustinere dicens se malle mortem appetere quam vita potiri... „ (1).

Sopravviene la notte: l' ultima notte del loro amore e della loro, ahi quanto turbata!, felicità. Mentre Benoît osserva che:

> La nuit orent ensemble esté,
> Mais mout lor a petit duré...,

in Guido il convegno di Troilo e Briseida non è tanto breve. Nell' *Histhoria*, infatti, Troilo si *affatica*, è la parola, a confortare la misera. E mentre ciò avviene " ... Briseida inter brachia " Troylli labitur semiviva quam inter dulcia basia lacrimis irrorata " flebilibus ad vires sui sensus ea, nocte reducere sepius est co- " natus „ (2). Da queste parole sembrerebbe risultare evidente tutta la sincerità che Guido attribuisce a Briseida; ma il Nostro lo fa quasi con intenzione, perchè, quanto prima, lancerà contro lei ed, in genere, contro tutte le donne, una filippica tagliente, e non del tutto arbitraria, dato che in essa Guido allude a casi della vita, che osserviamo, di solito, anche noi, e che egli doveva, certamente, constatare " de visu „.

Sopravvenuta, infatti, l' aurora, Troilo si staccò da Briseida, e tornò al suo palazzo. Ed ecco la filippica di Guido, che metteremo a confronto con quanto Benoît dice sullo stesso argomento:

Dal *Roman*, *vv. 13438 – 56*:

Femme n' iert ja trop esgaree:
Por ce qu' ele truist ou choisir,
Poi durent puis li suen sospir.
A femme dure dueus petit:
A l'un ueil plore, a l'autre rit.
Molt muënt tost li lor corage;
Assez est fole la plus sage:
Quant qu'ele a en set anz amé
A ele en treis (3) jorz oblïé.
Onc nule ne sot duel aveir.
Mout lor pert bien de lor saveir:
Ja n'avront tant nul jor mesfait
Chose ne rien que tant seit lait,
Co lor est vis, qui que les veie,

Dall' *Historia*: *C. 74*, *v.º*:

Sed troile que te tam iuvenilis coegit errare credulitas ut briseide lacrimis crederes et eius blandiciis deceptivis. Sane omnibus mulieribus est insitus a natura ut in eis non sit aliqua firma constantia, quarum si unus oculus lacrimat ridet alius oculus ex traverso. quarum mutabilitas et varietas ad illudendos viros eas semper inducit. et dum maioris amoris signa viris ostendunt statim sollicitate per alium amoris sui demonstrantiam instabilem repente variant et commutant. et si forte nullus sollicitator earum appareat ipsae ipsa-

(1) Manoscritto cit., C. 74, r.
(2) Manoscritto cit., C. 74, v.
(3) Nella edizione del *Roman*, fatta dallo Joly, si trova: *un jor*.

Que l'om ja blasmer les en deie.
Ja jor ne cuideront mesfaire:
Des folies est, ço la maire.
Qui s' i atent, ne qui s' icreit
Sei meïsme vent e deceit.

rum dum incedunt vel dum vagantur saepius in fenestris vel dum resident in plateis furtivis aspectibus clandestine sibi querunt. Nulla spes est ergo tam fallax quam ea quae in mulieribus residet et procedit ab eis. Unde fatuus ille juvenis merito censeri potest et multo fortius in etate provectus qui mulierum blandiciis fidem gerit et earum demonstrationibus sic fallacibus se committit.

Non ci vuol molto a notare come Guido esprima sentimenti suoi propri. Benoît, però, vi aggiunge una lunga filastrocca da moralista, che bene starebbe in bocca a Guido, ma che Guido evita; Benoît, inoltre, cita " Salemons ", di cui Guido tace. Prima che Briseida si muova, per raggiungere il campo dei Greci, nel *Roman* si legge tutta una lunga descrizione delle sue vesti:

Son cors vesti e atorna
Des plus chiers garnemenz qu'ele a.
D'un drap de seie a or brosdé
A riches uevres bien ovré,
Ot un bliant forré d'ermine,
Lonc, que par terre li traïne... (1)

Di tutta questa parte Guido non fa cenno alcuno (2). Potrebbero, dunque, negarci gli Joly ed i Gorra che Guido delle Colonne si sottrae *spesso* alla sua fonte, e dove trasformando o creando da sè, e dove trascurando ciò che non gli sembra utile, e dove sfoggiando la sua (non importa se poco ammirevole) dottrina? Eppure anch' io ammetto che Guido, per l' episodio di Briseida, non attinse ad altra fonte, che non fosse *Le Roman*. Guido così non allude mai ad:

Un sage poëte Indiien
Qui o Calcas le Troiien
Ot esté longement apris,
Li enveia de son païs (il mantello) (3);

---

(1) Vv. 13431 - 36.

(2) Il Bartoli (*I precursori del Boccaccio*, Firenze, Sansoni, 1876) è contro Benoît come artista; pensa, infatti, che nessuno vorrà chiamare *bella* la lunga e inopportuna descrizione degli abiti di Briseida, alla vigilia della sua partenza da Troia.

(3) Vv. 13353-56.

nè ci dice cosa alcuna dei “ dindialos „, bestie, di cui:

> Mout vaut la pel e plus li os (1),

ed alle quali danno la caccia i Cinocefali, in una maniera non troppo diversa da quella, con cui, oggi, si accalappiano i cani; nè ci fa sapere che:

> Le puceles et la reine
> Ont grant pitié de la meschine,
> Et mout en plore dame Heleine (2).

Come si può, dunque, asserire che il Nostro segua, in tutto e per tutto, *Le Roman* del Sainte-Môre? Quale critico, dal Dunger al Koerting, dallo Joly al Gorra, potrebbe dimostrarci *perchè* Guido non si sia servito, per la *Historia*, dei precitati particolari, i quali dovevano, senza dubbio, solleticare il suo gusto di scrittore, che *ammassa* notizie su notizie, credendo di riuscire più *preciso* degli altri? Ci sarebbe lecito pensare che egli fosse, quasi, scoraggiato dal non trovare in Darete accenni, sia pure fugaci, i quali gli confermassero, diciamo così, la storicità dei casi di Briseida, narrati da Benoît. Pretendendo, dunque, che una certa serietà, se non *fondatezza storica*, fosse in ciò che narrava, egli non poteva essere troppo incline a piegarsi alla fantasia di un trovèro, di cui, certo, conosceva ed ammirava l'invenzione e l'arte poetica. Sta in ciò, secondo noi, la causa prima, per cui Guido non ha voluto seguire qui, da vicino, il poeta francese. Ciò è tanto vero che il Nostro, senza seguire Benoît in alcune sue riflessioni morali, si atteggia ad inflessibile censore delle donne, quasì misogino, sì da farmi ricordare l'Euripide della leggenda. La sua Briseida non è, del tutto, l'amabile fanciulla, compatita, nel *Roman*, anche dalle amiche. No; Guido fa di lei una giovine scaltra, che sa fingere ed è incapace di vero amore. Ella, che non sarà fedele a Troilo, nemmeno per la durata di un'ora, pur dopo averlo stretto al suo seno, può non essere un'eroina, nell'amore verso Diomede. Ella, per Guido, è una femmina, fatua no, ma, certo, non dotata di quelle virtù femminili, che rendono la donna oggetto di onesta ammirazione; è chiaro, insomma, che, nella *Historia Trojana*, si vuol colpire il sesso femminile in genere, nella sua leggerezza, nella sua incostanza, nelle lusinghe, di cui sa servirsi. Se, leggendo l'opera di Guido, ci sentiamo presi da un sentimento di disgusto verso Briseida, non possiamo non domandarci:

(1-2) Vv. 13368; 13413-15.

e dove sono andati a finire tutti i sentimenti delicati, pietosi, devoti, che il poeta Guido delle Colonne ostenta verso la donna amata, la quale è, per lui, superiore, in bellezza, alla stessa Fata Morgana, e per la quale non esita a dichiarare:

> Cà se tutta Messina — fosse mia,
> Senza voi, donna, niente mi sarìa (1)?...

Non sarà vano, a questo punto, ricordare ciò che pensava il Barth dei sentimenti di Guido: " Se dai sei canti conservati — egli osservava — (2) non si può ricavare nessun rapporto più vicino sulla gioventù di Guido, da essi tuttavia si può riconoscere che il loro autore si era comportato una volta, verso le donne, in tutt' altra maniera che possa apparire nelle espressioni, spesso troppo astiose, del suo romanzo latino ". L' età avanzata, dunque, proprio quella, in cui Guido scrisse la sua *Historia,* trovò il nostro autore così diverso in relazione alle donne? È certo che, come avviene a tutti, si compiaceva di far della moralità, nell' età matura; ma potrebbe, anche, essere stato vittima, nella vita, di gravi disillusioni da parte delle donne. A forza di soffrire, la sua anima, dotata di gentili sentimenti, avrà finito con l' odiare quelle stesse, che gli avevano alimentato la giovinezza di palpiti e di sogni: supposizione, questa, più attendibile che il voler ammettere che lo scrittore abbia conculcato "sua sponte " i proprî sentimenti, per darci, di proposito, un tipo odioso di donna come quello di Briseida. Questa, ho già detto, non è un' eroina; non è eroica nell' amore e rimane insignificante nel tradimento. Risulta chiaro, dall' andamento del pensiero di Guido, che egli non ha voluto mirare a Briseida, solo come persona. Circa, invero, le prime offerte d' amore, ricevute dal greco Diomede, il Nostro afferma: "... Briseida... ut mulierum est moris suum prestare recusavit assensum"; e, fin qui, non ci sarebbe gran che di male, se Briseida non dichiarasse, subito dopo: " ... Amoris tui oblationes ad presens nec repudio nec admitto, cum cor meum nunc non sit ita dispositum quod possim tibi aliter respondere" (3); del che, naturalmente, Diomede è lietissimo.

Se si osserva bene, nel *Roman*, l'incontro tra Briseida e Diomede è meglio condotto che non nell'*Historia*. Benoît, è vero, fa più chiacchiere di Guido, fa parlare tanto Briseida quanto il guerriero greco,

(1) Cod. Vatic. 3793, Vol. I, p. 58. Canzone: *Gioiosamente* ecc., vv. 45-6.
(2) Roberto Barth: *Guido de Columna — Doctoral Dissertation*, Lipsia, 1877.
(3) Manoscritto cit., C. 75, *r.*

ma, appunto in questa trattazione, egli è più artista, più efficace, sebbene meno perseverante nel colpire in pieno la femmina Briseida; tutto il contrario di Guido, che, dopo aver accennato agli onori, che le rendono i greci, tra i quali ella si trova meglio che fra i Troiani, grida senz'altro: "Quid est ergo quod dicatur de constantia mulierum cum sexus proprium in se habet ut oculi repentina fragilitate eorum proposita dissoluantur et hora brevissima mutabiliter variantur„ (1)? Anche Benoît scrive:

Mout sont li cuer vain e muable,

ma in Guido troviamo una coerenza di pensiero, troviamo una logica, che nel *Roman* è vaga, e, per ciò stesso, appena appena degna di rilievo. Guido, nel momento almeno in cui scrive, deve esser dominato da una forte sincerità; non gli sembra, quindi, esagerato il gridare: " Non enim cadit in homine varietates et dolos earum posse describere, cum magis quam dici possit sint eorum volubilia proposita nequiora „ (2).

Guido, inoltre, non ha voluto seguire fedelmente Benoît nemmeno

---

(1-2) Manoscritto cit., Cc. 76, *r.*, 75, *r.*

Briseida esprime sentimenti, non solo delicati, ma anche serî, incontrandosi col padre Calcas; è, poi, di una delicatezza e di una saggezza veramente compiute; il che è in diretto contrasto con la poca assennatezza, che il Nostro le ha attribuita negli amori con Troilo, prima, e, poi, con Diomede. Guido, è chiaro, non ha voluto o non ha saputo emanciparsi dal pensiero di Benoît, nel continuare a far *suo* il tipo di Briseida. Però egli sa, in seguito, non tenersi tanto legato al *Roman.* Oltre a essere più conciso di Benoît, nella trattazione di parecchi episodî, sta di fatto che, nel parlarci della settima battaglia, non va tanto per il sottile come Benoît. Se nel *Roman* si legge, ad esempio: "Licaon de Porte Cée„ (*v. 14105);* e più avanti:

cuens Eüfobius
Qui sire esteit de Chastel Clus
Ço ert un merveillos repaire
En la forest de Mont Esclaire *(vv. 14107-10);*

e ancora:

Li fiz Cariz de Pierre Lee *(v. 14307)*,

per designare il messo, che presentò a Briseida il destriero di Troilo, al quale l'aveva tolto Diomede, tutti questi nomi, o, meglio, tali specificazioni di nomi non compariscono nell'*Historia.* Guido, forse, li trascurava non trovandoli in Darete. Un'altra prova, dopo le non poche citate, che il nostro non si voleva allontanare dal *De Excidio Trojae* sta in questo: nel nominare i duci troiani, che scesero in campo, per la settima battaglia, dopo Ettore, Troilo, Paris e Deifebo, nomina Enea. Ora, se, nel *Roman*, il nome di Enea non comparisce, per nessuna ragione, a questo punto, comparisce, invece, nel *De Excidio Trojae*; Darete, infatti, scrive: "Hector

dove si parla di un altro incontro tra Briseida e Diomede. Nel *Roman* si legge che Briseida giunge, perfino, a voler rendere a Diomede il destriero, che il greco aveva tolto a Troilo: è un'astuzia escogitata da Briseida, per innamorare sempre più Diomede, ma di cui Guido, in verità, non si serve affatto. Nè Guido pone discorsetti in bocca ai due amanti; la sua narrazione, quindi, riesce più efficace di quella di Benoît. Nè interrompe quel calore di sentimento, da cui è come pervaso il racconto di Diomede e Briseida; cerca, anzi, di rendere più seria la cosa, quando afferma che Diomede umilmente la pregava, fra copiose lacrime, di consentire all'amore ardente di lui. Benoît non accenna per nulla a lacrime. Mentre, dunque, e nel *Roman* e nella *Historia,* Diomede dev' essere, a questo punto, non solo l'innamorato, ma l'appassionato, lo smanioso di avere Briseida, d'altra parte, ciò che dice Guido risponde meglio a detto scopo. Le lacrime, che l'autore mette sul ciglio di un eroe greco, indicano uno stato d' animo, che esige pronta soddisfazione; stato d' animo, poi, che Guido cerca di rendere scusabile in Diomede, affermando che Briseida, pur fra il giochetto d'amore, " ipsum afflictum amoris incendio magis affligatus et velle *(sic)* aspectationis fiduciam conatur ponere dyomedem ipsius amatorem „ (1).

RAFFAELLO CHIÀNTERA.

---

et Troilus exercitum educunt *cum Aenea* „ (Cap. XXIII). Si osservi, ancora, che, nell'*Historia*, i cavalieri, che seguono Ettore, sono *quindicimila*, mentre sono " plus de X. M. compaignons „ nel *Roman* e non si trova alcun numero di essi in Darete.

(1) Manoscritto cit. *C.* 78, *r.* È evidente che l'espressione latina del testo paleografico, su riportato, non è perfetta. Riportiamo qui, per maggior chiarezza, la corrispondente espressione del testo latino a stampa: "...sua calliditate se nolle non negat et velle in espectationis fiduciam conatur ponere diomedem „.

Lo stile isidoriano nella Retorica medievale e in Dante

Nel medio evo la tradizione antica di un parlare ornato, la quale s'era venuta via via rafforzando nella decadenza civile e letteraria degli ultimi secoli dell'impero romano, persiste e si estende. La separazione, il distacco tra il parlare comune, rozzo e senz'arte, e la prosa letteraria, elaborata, ritmica, colorata, non fu mai così sentito e ricercato come in quei secoli, che siam soliti chiamare barbari. Ciò dipese, in gran parte, dalle speciali condizioni della società e della cultura medievale; e specialmente dalle strane condizioni linguistiche di quel tempo, in cui la lingua madre era già morta, e le figlie non erano ancora giunte a tal grado di maturità da poter dar vita alle nuove letterature. Mancandoci un centro linguistico, un' *urbe*, mancò pure la conversazione dotta, l'*urbanitas*, e quell' affiatamento fra scrittori e lettori, proprio dei grandi centri di coltura, che solo può dare norma all'uso letterario. In circostanze simili sorsero sempre maniere artificiose e stili falsi. Nel medio evo gli scrittori si domandavano: come mai una persona colta, o che si creda tale, deve esporre i propri pensieri? E i maestri e i dettatori, in parte continuando, in parte frantendendo i precetti retorici tradizionali, cercarono di dare una risposta precisa a questa domanda. Quei buoni maestri medievali, con le loro disquisizioni, ora sottili e acute, ora sconclusionate e puerili, vollero per forza trovare e insegnare delle regole, e fissare dei segni sensibili e materiali per distinguere l' ornato parlare dei dotti e delle persone che ci tenevano a passar per letterate, da quello usato da chi, pur sapendo il latino, l'adoperava solo per fini pratici. Furono creati così dei tipi, degli *stili*, delle forme, simili agli εἴδη dei retori greci, ed offerti quali modelli ai giovani. Veramente non furono creati, ma sorsero, per evoluzione naturale, dall'umido terriccio medievale, così ricco di elementi del passato in putrefazione, e così gravido di nuovi germi, che non trovavano la via di spuntare. Fra i molti, quattro specialmente di questi stili si fissano e s' allargano.

Ora in lotta fra loro cercano di sopraffarsi; ora, sostenendosi a vicenda, intrecciano con ánimo fraterno i loro rami. Tali stili furono chiamati: *romano, ilariano, tulliano, isidoriano.*

Lo stile romano, o, meglio, della corte di Roma, consisteva in una prosa ritmica, in cui le frasi terminavano con cadenze fisse. Tali cadenze, com'è noto, furono dette *cursus* (1). Questa prosa ritmica risale, per lungo ordine di secoli, al retore e sofista greco Trasimaco, immortalato da Platone nel primo libro della *Repubblica*. Fissata dai Padri e dai liturgisti, stilizzata a Montecassino, accettata dalla curia papale, fu molto diffusa nei monasteri e nelle scuole medievali. Qui i giovanetti si esercitavano a scrivere con quelle cadenze; divenuti poi adulti, componevano epistole, sermoni, trattati, volumi in questa prosa ritmica, perchè credevano che certi pensieri solo in tal modo si potessero degnamente esprimere. Del resto, anche oggi, la tradizione letteraria offre degli schemi metrici agli scrittori — l'ottava, il sonetto, la canzone, ecc., ecc. — e molti si sono serviti e si servono di essi per scrivere roba, che con la poesia non ha nulla a che vedere. Lo fanno, perchè vi hanno acquistato una certa abilità. Quando nelle scuole si abituavano i giovani con molti esercizi a fare bei versi sonori, a parecchi riusciva più facile e spigliato scrivere un sonetto che non una letterina in prosa. Alcuni maestri medievali, volendo dare al periodo un' andatura ritmica più elaborata e più vistosa, giunsero a fissare dopo quante parole piane si dovesse usare una sdrucciola. Questo stile (2) ritmico, più stretto, più sonoro, fu chiamato ilariano (3). Non avendo però dietro a sè una lunga tradizione ed

---

(1) Intorno allo stile della curia romana e al *cursus* spero di pubblicare un' opera completa. Cfr., per ora, il mio opuscolo: *Appunti sul Cursus o ritmo prosaico nelle opere latine di D. Alighieri*, Castellammare di Stabia, 1919.

(2) Uso, qui e in seguito, il vocabolo *stile* nel significato tecnico medievale. Anche Dante, in un senso, però, del tutto speciale, usa le espressioni di *stile elegiaco, comico, tragico.*

(3) A spiegare in che consista lo stile ilariano ci vorrebbe un discorso abbastanza lungo. Un inno, attribuito a S. Ilario, incomincia così: " Primo dierum omnium ". Tale verso, scandendolo secondo le teorie, elaborate specialmente nelle scuole *Aurelianenses*, sul *cursus*, sarebbe composto di due spondei e mezzo e di un dattilo ritmico: " Primo-die-rum-ómnium ". Su questo modello o *dictamen* i dettatori fissarono una regola, quella, cioè, di usare una parola sdrucciola solamente dopo ogni due spondei e mezzo, e, quindi, ogni sette sillabe, e di chiudere poi tutto il periodo con un *cursus velox*, idest, con un tetrasillabo piano. Giovanni Anglico dice che questo stile " propter suam nobilitatem apud multos est in usu ". Diamone un esempio: " Cum essem in itínere — tendens ad vestram sínodum — caput meum infírmitas — oppressit ita súbito — quod despero resúrgere — portumque vite tángere — nisi Dei cleméntia — me visitare márcidum condignétur. — Quare pater mitíssime — vestra dignetur grátia — infirmo mihi cómpati — meque languentem

essendo abbastanza difficile e brutto, fu ben presto abbandonato. Più accetto e più ragionevole fu lo stile tulliano. Leggendo alcuni prosatori antichi, quali Cicerone, Tito Livio, Q. Curzio, lo Pseudo-Quintiliano e Valerio Massimo, i medievali osservarono che in essi non si trovavano applicate le regole ritmiche del *cursus*, pur notandovisi un certo colorito retorico per l'uso abbondante di tropi e figure (1). Le orazioni e i pochi trattati filosofici di Cicerone, conosciuti nel medio evo, ma più la fama dell' eloquente oratore romano, fecero dare il nome di tulliane a quelle prose, che, pur non essendo ritmate secondo le regole del *cursus*, si distinguevano, per un certo calore di sentimento e di enfasi oratoria, dallo scrivere freddo e scolorito, pieno di sillogismi e di citazioni, usato in molti trattati teologici e morali. Un rinomato dettatore inglese, il quale visse e insegnò in Italia, afferma che gli antichi " vates prosayce scribentes magistrosque in scholasticis dictaminibus „ usano " stilum videlicet Tullianum sententiarumque coloratio „. E veniamo allo stile isidoriano, di cui ci occuperemo in modo speciale.

Mentre tante belle e buone tradizioni antiche, anche letterarie, furono sradicate e distrutte dal turbine delle invasioni barbariche, quella maniera di scrivere, tronfia di rime e di consonanze, di paronomasie e di bisticci, usata specialmente dagli scrittori della decadenza

---

hábeat excusátum „. Si tratta, in altri termini, di dividere il periodo in membretti di sette sillabe, chiusi da una parola sdrucciola; nel mezzo non si possono trovare che parole piane. L' esempio riportato è preso dalla lettera d' un arcidiacono a un vescovo di Parigi, con la quale si scusa di non potersi recare alla riunione sinodale per un improvviso mal di testa. Ma il capo non gli doveva doler tanto, se gli permise di scrivere in quel modo! Malgrado l' elogio di Giovanni Anglico, questo stile fu poco usato. I dettatori italiani, Bene e Boncompagno, avevan ragione di scagliarsi contro gl' immaginari dattili e i pretesi spondei degli *Aurelianenses*, e di mettere in ridicolo simili fanciullaggini. Cfr. N. Valois: *De arte scribendi epistolas apud Gallicos medii aevi scriptores rhetoresve*, Parisiis, 1880, p. 76; ed *Étude sur le rhytme des bulles pontificales*, *Bibliothèque de l' école des chartes*, XLII, 1881, pp. 185-8.

(1) " Stili prosayci sunt quattuor: Tullianum videlicet, quo utuntur autores prosayce scribentes, sicut Quintus Ruffus in Hystoria Alexandri, Quintilianus in declamationibus suis et alii quasi infiniti sunt. In isto autem stilo solum observatur vocum et sententiarum coloratio (le figure di parole e di pensiero), que fit per colores rethoricos: qui licet necessarii sunt dictatori, necnon et scriptoribus, scripta (*sic*) sunt volentibus decorare et ornatus iucunditatem debitam observare „. Così un dettatore; cfr. Valois: *Étude* cit., p. 164. Già Alberto di Samaria, alle novità e agli insegnamenti di Alberico di Montecassino (sec. XI) intorno all' artificiosa disposizione delle parole nel periodo, opponeva lo stile ciceroniano. Il dettatore italiano Bene sa, ed è meraviglioso, che Cicerone usa delle clausole quantitative.

e da alcuni Padri spagnuoli, resistette tenace alla bufera; anzi, come certe cattive erbe, invase anche i terreni circonvicini. Anch' essa, a somiglianza del *cursus,* poteva vantare un'antica nobiltà e additare il suo legislatore in Gorgia, contemporaneo e fratello, in sofistica e retorica, di Trasimaco (1). Quei Germani, alle volte così logici e alle volte così fanciulli, mentre disprezzarono e distrussero tante utili istituzioni romane, rimasero a bocca aperta, ammirando e venerando, innanzi all'eloquenza gonfia e oscura, ai bisticci vuoti e sonori dei retori latini. I monaci medievali, poi, alle volte tanto sottili da parer furbi e alle volte tanto semplici da sembrare sciocchi, accettarono anch' essi tale maniera di scrivere, rincarando anzi la dose, come sempre fanno i nuovi arricchiti, che vogliono imitare i ricchi decaduti. Così fu fissato nelle scuole un altro tipo di prosa, dove rime, allitterazioni, ripetizioni, *agnominationes*, strani e arguti avvicinamenti di parole e suoni simili, vengono quasi a stordir l' uditore e ad abbagliare il lettore. Già Beda, nell'ottavo secolo, faceva della rima un carattere proprio dell' orazione concinna. Egli, dopo aver riferito parecchi esempi di *omoioteleuton*, alcuni dei quali sono presi dai *Morali* di S. Gregorio Magno, e dopo aver osservato come tale figura sia comune nei Padri, aggiunge: "et huiusmodi orationes esse reor quas Hieronimus concinnas rhetorum declamationes appellat „ (2). Più tardi, come dalle regole dei retori sulle clausole e dall' applicazione,

---

(1) Non è mia intenzione fare qui la storia della rima e della paronomasia. Anche se volessi restringermi sòlo a quest' ultima, ci vorrebbe un volume. Molte notizie si possono trovare sparse nell' opera del NORDEN: *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1909; ma ora s' incominciano ad avere anche lavori speciali su singoli autori. Fra gli scrittori classici, che amano e scientemente cercano di dar rilievo al proprio dire con arguti ravvicinamenti di suoni e di parole, oltre Gorgia, citerò: Euripide, Platone, là dove fa la parodia di Lisia e dei sofisti, gli Asiatici, Longo Sofista, i due Gregori, il Nazianzeno e il Nisseno, e parecchi Bizantini; fra i Latini: Varrone, Cicerone, Velleio Patercolo, Curzio Rufo, i due Plinii, Apuleio, Tertulliano (Cfr. G. BOTTI: *Per il secentismo in Tertulliano*, nel *Bollettino di Filologia Classica,* XXI, 1914-15, pp. 113-16), S. Cipriano, Arnobio, S. Agostino, Paciano (Cfr. F. DI CAPUA: *Ritmo e paronomasia nel trattato " De similitudine carnis peccati „*, nel *Bollettino di Letteratura critico-religiosa*, I, 1915, pp. 326-339), Simmaco, Salviano, e specialmente S. Idelfonso, vescovo di Toledo, Venanzio Fortunato, Fulgenzio di Ruspe, S. Colombano e il suo discepolo S. Gallo, ecc., ecc. CICERONE, con tutti i retori greci e latini, pone questi arguti accozzamenti di suoni fra i " *lumina insignia orationis* „ (*Orat.*, 135); l' *Auctor ad Herennium* ne distingue varie specie (IV, 21) e così pure QUINTILIANO (IX, 3). Ho creduto inutile riportar tutte queste distinzioni; chi ne voglia un saggio, cfr. A. SALVAGNI: *Figure grammaticali*, Milano, 1907.

(2) Cfr. l' interessante opuscolo *De schematis et tropis Sacrae Scripturae* (MIGNE: *P. L.*, XC, col. 175 e sgg.), in cui si cerca di provare come a ben intendere la Bibbia sia necessario lo studio della retorica e la conoscenza delle figure.

sempre più ristretta, che ne fecero gli scrittori ecclesiastici, nacque lo stile della curia romana, così dai precetti retorici sull'*omoioteleuton*, sulla paronomasia, ecc., e dall'abuso, che di tali norme fecero Padri e liturgisti (1), sorse lo stile isidoriano, che fu molto usato, specialmente in Francia, nei secoli XI e XII. " Est autem stilus ysidorianus a colore quo dicitur compar assumptus, in quo distinguuntur clausule similem habentes finem secundum leonitatem (2) et consonantiam „ (3). Ma, prima di darne qualche esempio, sarà bene

---

(1) Interessante è osservare l'uso frequente e quasi metodico della rima nelle benedizioni del Sacramentario Gregoriano (MIGNE: *P. L.*, LXXVIII, col. 29 e sgg.). Mentre i prefazi e gli *oremus* hanno, alla fine delle frasi, una clausola metrica o ritmica, le benedizioni, invece, sono rimate e la cadenza ritmica non è regolare. Il confronto col Sacramentario Leoniano e Gelasiano, che sono più antichi, mostra come la rima tenti di soppiantare la clausola metrica anche in prosa. Trascriveremo qualche esempio di *benedictiones* liturgiche, che certamente dovettero esercitare una qualche influenza sulla prosa artistica medievale e sulla poesia ritmica popolare:

> Concedat vobis Dominus praemium sincerae cari*tatis*,
> ut cum omnibus semper in pace vi*vatis*. Amen.
> In praesenti vitae stadio vos ab omni adversitate de*fendat*,
> et se vobis in iudicio placabilem os*tendat*.
> Ab omnibus vitae praesentis periculis ex*uamini*,
> et virtutum spiritualium ornamentis ind*uamini*.

La seguente benedizione è per un santo martire:

> Commendat vos eius intercessio glor*iosa*,
> cuius in conspectu eius est mors praeti*osa*.

Questa, per un confessore:

> Omnipotens Deus det vobis copiam benedicti*onis*,
> qui beatum *N.* sibi adscivit virtute confessi*onis*.

Spesso si hanno rime imperfette e assonanze interne:

> Quo illius adiutorio fulti
> sic ei *serviatis in terris*,
> ut ei coniungi *valeatis in coelis*.
> Quatenus et *exsequenda intelligentes*,
> et *intellecta exsequentes*,
> et inter adversa mundi *inveniamini indemnes*
> et beatorum spirituum *efficiamini cohaeredes*.

(2) *Leonitas* è la rima; cfr. i versi leonini.

(3) Giovanni Anglico nella *Ars dictandi*, edita dal ROCKINGER: *Quellen zur bayer. und deutsch. Gesch.*, IX, 1, 1863, p. 502. Questo stile è detto pure *rethoricus*; cfr. ODILO: *Vita S. Maioli* in *Acta Sanctorum*, Boll., Mai., vol. II, p. 688. Ugo di Bologna (sec. XII), nella sua *Ars dictandi*, dà la seguente definizione di *coma:* " sunt, preter hoc, duo necessaria cola et coma, *sine quibus orator perfecta non utitur eloquentia*. est coma divisio, videlicet subsequens precedenti non multum impar positio, quando scilicet distinctiones videntur quasi currere et sint fere conpares. verbi gratia :

spiegare perchè fu detto stile isidoriano. Fra le molteplici opere del celebre scrittore spaguolo Isidoro di Siviglia vi sono due libri, che il medio evo conobbe col nome di *Soliloquia*, ma il cui vero titolo è: *Synonyma seu de Lamentatione animae peccatricis* (1). È un'esercitazione retorica in forma di dialogo. L' anima piange le proprie miserie e si lamenta di tanti mali, che essa crede di non meritare; la ragione risponde dimostrandole come sia una giusta pena dei peccati tutto ciò che soffre in questo mondo. Alle volte si ha l' impressione di leggere un'orribile caricatura del libro di Giobbe; ma Isidoro vuole principalmente, con le sue lunghe cantilene di parole, insegnare ai giovani molti vocaboli: un esercizio, dunque, retorico rivolto a scopo di edificazione. Secondo il concetto predominante nel medio evo, si cerca di far servire tutto alla religione, anche la retorica, che pur tanto male le aveva fatto, distogliendo molti dotti dal convertirsi e ornando dei suoi lenocinii massime diaboliche e insegnamenti ereticali (2). E l' anima così incomincia: " Ubicumque fugio, mala mea me insequuntur, ubicumque me convertor, malorum meorum me umbra comitatur; velut umbra corporis sic mala mea fugere non possum. Ego ille homo ignoti nominis, homo obscurae opinionis, homo infimi generis, cognitus pro me tantum, cognitum tantum mihi, nulli unquam mali feci, nulli calunniatus sum, nulli adversus extiti, nulli molestiae intuli, nulli inquietus fui, sine ulla querela apud homines vixi, vitam omnes laedere nituntur, omnes contra me frendent atque insaniunt... " (3); e così di seguito per pagine fitte fitte. Qualche breve passo della risposta dell'anima: " O homo discute coscientiam tuam, intende mentem tuam, exanima te... iuste argueris, iuste flagellaris, *iusto iudicio iudicaris...* ". Habent sua fata libella! Le opere d' Isidoro ebbero una grande fortuna nel medio evo, e in parte se la meritavano; ma l' erudito spagnuolo non avrebbe mai pensato che questo suo

---

" vestre dilectionis et fraternitatis littere meas aures usque venere — quorum presentiam vellem si possem pre oculis semper habere "; *hoc in epistola est necessarium sine quo inconcinnum est omne prosaicum* ". ROCKINGER: *Op. cit.*, p. 58. È chiaro qui l' influsso delle benedizioni liturgiche.

(1) MIGNE: *P. L.*, LXXIII, col. 825-68.

(2) Perciò molti Padri e Santi dissero tanto male della retorica; ma altri, duce S. Agostino, dimostrarono che la retorica per sè è indifferente, che sta ai cristiani il servirsene per raggiungere i loro scopi: " cum per artem rhetoricam et vera suadentur et falsa, quis audet dicere adversus mendacium in defensoribus suis inermem debere consistere veritatem? " (*De Doctrina Christiana*, IV, 2). Salvo poche eccezioni il medio evo seguì S. Agostino, e anche la retorica fu *ancilla veritatis*. È noto, poi, come i Gesuiti abbian bene appresa quest' arte, e quanto onore abbia goduto la retorica nelle loro scuole.

(3) È un brano del prologo.

opuscoletto dovesse servire di modello a tanti scolari, e che uomini, insigni per dottrina e pietà, avrebbero scritto grossi volumi, tutti calcati su quello schema. Ecco un brano di S. Bernardo dettato in stile isidoriano: “ Mittimus vobis hominem innocentem plenum *melle* sine *felle*, plus enim habet *mellis* quam *fellis*, plus *amoris* quam *erroris*, *simpliciter prudentem* et *prudenter simplicem*; turturem cum casti*tate* et columbam cum simplici*tate* „ (1). Il mistico di Chiaravalle non disdegnerà la compagnia di S. Bonaventura: “ ... ne forte credat quod sibi sufficiat *lectio* sine *unctione*, *speculatio* sine *devotione*, *investigatio* sine *admiratione*, *industria* sine *pietate*, *scientia* sine *caritate*, *intelligentia* sine *humilitate*, *studium* absque divina *gratia*, *speculum* absque *sapientia* divinitus ispirata „ (2). Il beato Isaac, in un discorso, tenuto ai suoi monaci nella festa di tutti i santi del 1147, prende come testo il passo dell'Evangelo di S. Matteo: “Videns Jesus turbam, ascendit super montem „, e così commenta: “ Difficile est in *turba turbam* videre, *turbari* autem in *turba* necesse est; nec *turbatus* clare videre aut discernere vel diiudicare unquam oculis potest. Ideo dimittenda est *turba* et diiudicetur de ipsa *turba* ... „; e così, con *turba* e *turbare* e altri bisticci, continua per un bel pezzo. Giovanni Anglico afferma che questo stile è molto atto a suscitare letizia e pietà: “ Iste stilus valde motivus est ad pietatem et laetitiam „. Se egli abbia ragione, giudichi il lettore; a me quel dondolio concilia il sonno, quando non mi faccia venire il mal di capo. Eppure la prosa del grande mistico medievale, Riccardo di S. Vittore, procede per emistichi rimati; S. Anselmo d'Aosta, come S. Bernardo e S. Bonaventura, orna la sua di sinonimie e bisticci. Specialmente nei pingui monasteri d'Irlanda, di Inghilterra e di Francia, par che questo stile isidoriano abbia goduto le simpatie degli abbati, che avevano molto tempo da dedicare all'arte dello scrivere (3). Rime s' incontrano nei prologhi ai trattati di *Ordericus Vitalis Angligena* (4); Pietro il Venerabile cosparge i suoi sermoni di assonanze e di paronomasie (5); ma specialmente il suo discepolo Rodolfo è degno d'essere additato allo studio dei critici e all'ammirazione degli stilisti. I suoi periodi

---

(1) *Epistola* 128.

(2) Dall' *Itinerarium mentis in Deum*. L' elogio, che Giovanni Tritemio fa di S. Bonaventura, nel libro *De scriptoribus ecclesiasticis*, è scritto sullo stesso tono: “ Profundis non *verbosus*, subtilis non *curiosus*, disertus non *vanus*, flamm*antia* non ist*antia* verba proferens; unde et secur*ius*, facil*ius* ab amante intelligi*tur*, frequenta*tur* dulc*ius* et fructuos*ius* retine*tur* „.

(3) In Italia si usò specialmente per l' influsso di scrittori stranieri.

(4) Migne: *P. L.*, CLXXXVIII.

(5) *Ibid.*, CLXXXIX.

commatici procedono dondolandosi a rime baciate, con uno strascico maggiore nell' ultimo comma (1). In Italia segnalerò il *Polypticum quod appellatur perpendiculum* e i sermoni di *Atto episcopus Vercellensis* (2). La sua maniera però si riannoda ai varii stili gergali, che rappresentano un'altra corrente stilistica, prevalente nella prima metà del medio evo, e che non fu senza influenza sullo stile isidoriano. Ma il capolavoro del genere si ha nelle opere di Filippo de Harveng, contemporaneo di S. Bernardo e abbate premonstratense del monastero della Buona Speranza (3). La sua prosa va avanti dondolandosi in membri rimati, per lo più quattro, con cadenze ritmiche e bisticci: " *Petis* et instanter *petis*, ut, quia cernis apud te duos ab *ínvicem dissentíre* — dum unam sententiam *alter altero* melius *aéstimat se sentíre* — scribeam tibi cui potissimum *débeas consentíre*... Est enim ille sicut religiosis *móribus insignítus* — sic etiam *ápprime erudítus* — ut tibi et formam praebere condignae *váleat sanctitátis* — et nihilominus impertire *doctrínam veritátis* „ (4); " Non vero longe alias mihi *lítteras delegásti* — quibus meam parvitatem non *mediócriter aggravásti* — Dum in eis quaestionem satis *difficile posuisti* — cuius solutionem a me *diligéntius exquisísti* „ (5). Che egli scriva così le sue epistole arcilunghe, passi pure; ma che egualmente rimati siano tutti i suoi arcilunghissimi commentari scritturali, tutti i noiosissimi trattati morali e le ampollosissime vite di santi, è troppo. Le opere in prosa di Filippo occupano ben milletrecentottantasei fittissime colonne nel grosso formato del Migne, e tutte sono così prosaicamente rimate. Due soli periodi dal trattato *De Damnatione Salomonis*: " Alii autem *dubitatióne relegáta* — dicunt illum *bóna inchoáta* — fine *pérdito terminásse* — alii e regione *mála perpetráta* — poenitendo in *mélius commutásse* —. Horum opinioni tam *diversa et adversa sentienti* — vobis, fratres, exigentibus *decrévi respondére* — et ut idem *sentiant et consentiant* prout facultas *dábitur admonére* „ (6). Dagli esempi citati, appare come nello stile isidoriano si possano distinguere due sottospecie: l'una in cui prevale la rima e la consonanza (7), l' altra, in cui prevalgono, invece, i bisticci e le paro-

(1) MIGNE: *P. L.*, CLXXXIX.
(2) *Ibid.*, CXXXIV.
(3) *Ibid.*, CCCIII.
(4) *Epistola* I, 1.
(5) MIGNE: *P. L.*, CCIII, col. 623.
(6) Un ultimo esempio di prosa rimata da Riccardo di S. Vittore: " Qui per doctrinam nov*erunt* — auadiant pati*enter* — qui per experientiam didic*erunt* — audiant lib*enter* „, MIGNE: *P. L.*, CXCVI, col. 4, e così per pagine e pagine.
(7) Su alcune prose rimate medievali cfr. NORDEN: *Op. cit.*, pp. 761-3 e 882.

nomasie (1). La prima è un modo di scrivere ibrido, nè poetico, nè prosastico, che riesce noioso e stucchevole; l'altra, se usata parcamente, può tollerarsi. Questa si diffuse molto di più, mentre la prosa rimata non andò esente da biasimi anche allora; e alcuni dettatori di buon senso ammoniscono di lasciare la rima *litteris iocosis et amatoriis vel etiam cantilenis* (2). Della seconda specie di stile isidoriano può fornirci un esempio il *De planctu Naturae di Alanus De Insulis* (3).

Quest'opera, mista di poesie e di prose, come la *Consolatio Philosophiae* di Boezio, ebbe un'immensa diffusione nel medio evo; forse non fu neppure sconosciuta a Dante. Entra subito in iscena una donna, che, descritta secondo tutti i canoni della tecnica amorosa medievale, incomincia a lamentarsi in flebili versi elegiaci:

In lacrymas risus, in fletum gaudia verto;
In *planctum plausus*, in lacrymosa iocos,
Cum sua naturam video secreta silere,
Cum Veneris monstro naufraga turba perit.
Cum *Venus in Venerem* pugnans, *illos* facit *illas*,
Cumque suos magica *devirat* arte *viros*.

---

(1) Parlando a un pubblico numeroso, l'oratore, di solito, riesce a strappare l'assenso e l'applauso più con un felice accoppiamento di vocaboli e di suoni, che con un bell'architettato sillogismo o con un serrato ragionamento. Un bisticcio spiritoso, una freddura, una cadenza appropriata agiscono stranamente sull'anima della folla, la quale corre ai comizi e alle prediche anche un po' per sollevarsi e divertirsi. Nell'eloquenza questi bisticci vennero spontanei; i retori, avendo assunto la missione di render tutti eloquenti, ed essendo appunto per questo pagati, classificarono, lucidarono, battezzarono con nomi lunghi ed oscuri queste spiritosaggini, e così esse si diffusero sempre più. Seneca, il retore, ci dice che ai giovani, nelle scuole, era talvolta imposto di far delle *declamationes*, in cui predominasse questa o quella figura. Dall'eloquenza passarono anche negli altri generi prosastici; di qui nella poesia. Un ritmo medievale *De vita monastica* comincia così: " Si vis esse cenobita — huius *vitae vitam vita* „. Cfr. Migne: *P. L.*, CLXXXIV, 132. Di bisticci sono piene le celebri poesie di Primate.

(2) " Sciendum preterea quod sunt colores rithmici sive leonini, qui referri possunt ad florem (*figura*) quem supra diximus similiter desinentem, de quo Tullius ait quod talis exornatio est assumenda perraro. Preterea quod non videtur reperiri posse sine labore et operis consumptione, et quia huiusmodi studia sunt ad delectationem magis quam ad veritatem accomodata; propter quod non huiusmodi colores preterire volumus, nec talibus utendum in dictamine que magis decent pueros iudicamus, nisi forte flat in litteris iocosis et amatoriis vel etiam cantilenis. Verumptamen *ex huiusmodi coloribus tantum consonancias retinemus, quibus etsi non semper, interdum tamen uti volumus* „. Cfr. Valois: *De arte* cit., p. 69. Anche questo dettatore però si riserva il diritto di usare, a tempo e a luogo, la rima imperfetta. Tale insegnamento fu seguito, come vedremo, pur dal celebre dettatore italiano Guido Fava.

(3) Migne: *P. L.*, CCX, col. 431-82.

Non *fraus* tristitiam, non *fraudes* fletus adultet,
Non *dolus*, *imo dolor parturit*, *imo parit*.
Musa rogat, *dolor* ipse iubet, natura precatur
Ut donem *flendo, flebile* carmen eis.

Si tratta di lamentazioni e la signora Natura parla così poco naturalmente?! Ma Alano dovette fregarsi la mani, quando riuscì ad ammucchiare in sì breve spazio tante antitesi e paronomasie. Più giù, sempre nella prima elegia:

Cudit in incude quae semina nulla monetat...
Nullam *materiam matricis* signat idaea...
Queis *mellita* darent, *mellis* in ore favum...
Non modo per *rimas rimatur* basia Thysbes...
Sed male naturae *munus pro munere* donat...

Scegliamo, ora, qualche esempio dalle prose: "Luce lucens, orbis exorbitatio, ordinis inordinatio, curiae incuria, iuris iniuria, prostibulo prostitutus, naturae naturalia, circuitione circumagens, sub delirantis Orphei lira delirat, genus a sua generositate degenerans, decoris decus abusione dedecorant, formae formositatem venerea deformitate deformant, Florae florem in vitia efflorando deflorant, decore deifico vultum decoravi „. Questi esempi, meno il primo, sono presi dalla quarta prosa, e non sono i soli. Certo non tutta l'opera è così ornata di tanti inaurati ornamenti; ma se, per un momento, la gragnuola par che si faccia più rara, subito dopo ripiglia più fitta e più petulante. Quest'opera, per la stranezza dell'argomento e per la sottigliezza delle argomentazioni, per la mescolanza di poesie e di prose ritmiche, per l'abbondanza di reminiscenze mitologiche, per gli artifizi stilistici, per la ricchezza della lingua, per tutti quei colori retorici, che, da capo a fondo, la colorano, divenne presto classica ed entrò nelle scuole diffondendovi e rafforzandovi la passione per simili scempiaggini. Come non essere presi dalla fregola d'imitarlo, anche a costo di diventare ridicoli, innanzi a un periodo come questo?: " Nolo enim ut prius, *plána verbórum planítie explanáre* propósita — vel *profanis verborum* novitátibus *profanáre profána* — verum *pudenda aúreis pudicórum verbórum* pháleris *inauráre* — *variisque venustórum verbórum* colóribus *investíre* „. Ma siamo giusti anche con i medievali! La moda ha fatto ammirare ornamenti più brutti e acconciature assai più ridicole di queste. Nè mancano rime e assonanze: " ... multiplici colore fáciem alterábat; quae primitus candore lilii dealbata, intúitum offend*ébat* „; " Deus operando hominem *creat* — angelus operando pro*creat* — homo obtemperando se re*creat*„; "Talia ergo, indignándo eriicto — ut *pudici*

homines *pudoris* characterem rever*eantur* — *impudici* vero ab *impudentiae* lupanaribus ar*ceantur*... „ (1).

Provenzali, Francesi, Italiani, che, lasciato il latino, presero a usare letterariamente il volgare, era tutta gente, la quale aveva imparato a leggere e a scrivere sui libri latini; come oggi Siciliani, Napoletani e Lombardi, pur parlando in casa il dialetto, a scuola apprendono scrittura e lettura su libri scritti nella lingua nazionale. L'influsso dei diversi dialetti si ripercuote sulla lingua letteraria; ma molto più grande sarebbe l' influenza di questa, se, domani, uno scrittore, avezzo a scrivere in italiano, dovesse stendere un'opera dotta e voluminosa nel dialetto. Parecchi nostri antichi, pur parlando in italiano, pensavano in latino; ed essendo poi il latino considerato come il tipo ideale di ogni lingua letteraria, era naturale che a tale tipo cercassero di avvicinare anche il volgare, e volessero introdurvi i vari *stili* prevalenti nella prosa latina. Fra gli scrittori italiani antichi, colui che, più di tutti, mirò allo stile isidoriano, anche scrivendo in volgare, fu Guittone d'Arezzo.

Ecco alcuni periodi della lettera ai Fiorentini (2); l'epistola, che, come poi quelle di Dante, doveva esser letta in tutti i cenacoli politici e letterari della città dei fiori, bisognava ben che fosse un capolavoro di stile: “ Infatuati miseri Fiorentini! homo che de vostra *perta perde*, e *dole* de vostra *doglia*, *odio* tutto a *odio* e *amore* ad *amore* etternalmente... o *mizeri*, *mizerissimi disfiorati*, ov'è l'orgoglio e la grandessa vostra... o non *Fiorentini*, ma *desfiorati e desfogliati* e 'nfranti!... e

(1) Anche nelle altre opere di Alano troviamo rime e bisticci: per es., nella *Summa de arte praedicatoria*, nei *Sermones*, nell' *Anticlaudianus*. Un esempio da ciascuna di queste opere: un' esortazione a digiunare: “Contemnat ergo homo in praesenti escam materi*alem* — ne in futuro sentiat ignem gehenn*alem*... Si caro optat delectamenta *ciborum* — consideret homo, quia non refert unde fiet materia *stercorum* „. Tre vasi: “ Triplex est vas hominis: Sacra Scriptura, caro humana, uxor propria. Vas dicitur Sacra Scriptura quia in ea vinum spiritualis intelligentiae contine*tur* — Vas, caro hominis, quia in ea anima reci*pitur* — vas, uxor propria, quia in ea proles conci*pitur* „. Un particolare del vestito di madonna Retorica:

> Claudit eam vestis, quae *picturata colore*
> Multiplici ridet varios ind*uta colores*
> Hic *pictoris* ope splendet *pictura coloris*
> Rhetorici, sic *picturam pictura colorat*.

(2) E. Monaci: *Crestomazia italiana dei primi secoli*, Città di Castello, 1912, pp. 175-179.

Dio *rinchiuse* e *chiuse* solo in caritade e profesia e leggie; e chi carità *enpie*, *enpie* onni justisia e onni bene... e ss'è loco a guerra reputato alcuno, no è *cità*, ma *alpi*, ove *alpestri* e selvaggi si sogliano trovare homini, come fere; ma a la gran mattessa dei *citadini alpe* son *cità* fatte, e *cità alpe*, e *citadini alpestri* in guerra tribolando, e *alpestri citadini* gaudendo in pacie. *isbendate* oramai, *isbendate* vostro *bendato* vizo... non dican *no: no* è mio *fatto;* ché sson *fatto* è ben tale, onni suo *fatto* è *fatto*, se non *fa* esso*;* e sse fa esso, *rifatto*. *piacciavi* donque, *piaccia* ormai sanare e no scifare medicina *amara* che tanto *amara* malattia vi tolle. *bono* spendere è denajo che *soldo salva;* e *bono* sostener male che tolle peggio; e moneta con *angostia* non pogho *ghosta* voi a conquistare la nostra infermitate, e non meno vi *ghosta* a mantenerla... ecc. ecc. „. La lettera è molto lunga; essa dice ai Fiorentini molte amare verità, sempre però su questo tono. Ma i disflorati Fiorentini, per ammirare tutti quei fiori retorici, non dovettero badare molto al senso, e continuarono per la loro strada. C'erano stati dei dettatori, i quali avevan posto fra i migliori ornamenti dello stile isidoriano la *leoninitas*, cioè la consonanza e la rima. Abbiamo visto opere voluminose scritte in prosa latina rimata e cosparse di consonanze e assonanze, ed ecco Guittone, che non doveva aver molti grattacapi per la testa, elaborar delle lettere in stile isidoriano dalle molte rime: “ Messer corso Donati — si ben veggio, in pot*ensa* — non poco èvi val*ensa* — solo seguirla voi promente agradi, che d'amici e d'av*ere* — è giusto in voi pod*ere* — Persona, abbito e *atto* — mi senbra in voi bene *atto*,— pugniando *valoroso* in ver *valore* — Adonque, caro amico bon m*io* — non giovenil dez*io*... *valore* operare — più vi sia diz*ioso* — ché non leve e gioj*oso* — ma grave e periglio*so* — mesteri fa vero *valore* provare — sicome coco bono *crescie* viv*anda* — ove famiglia agr*anda* — *cresca* sempre e inf*orti* — e a vigore conf*orti* — vostro *valore*... giojendo sempre e *honorando honore*„ (1). Simili abbellimenti e virtuosità non mancano neppure in alcune poesie del frate gaudente di Arezzo e in quelle dei suoi seguaci:

> Dilletto caro, oi mio *novo* valore,
> che *novo* e bono amore
> à *novamente* in voi, odo, *criata*;
> *novella* e *dolcie aducie* in me *dolzore*,
> che *novel* dàmi core
> nel qual *novo* cantar *criar* m'agrata,
> a memora del *novo* vostro vigore;

(1) *Ibid.*, p. 183.

e *renovando* ardore
è tanto *nova* disianza orata,
novo porgiendo sempre in voi onore,
che *novella* dolzore
ve *renovi* la mente onunque fiata.
Renovi en voi, *renovi* uso e talento,
e co *novo* stormento
novo canto cantare i *novo* amore...;

e così non c'è verso, proprio nessuno, in tutta questa poesia, dove non si ficchi un *novo*, *novella*, *renovi* o altro simile compagno (1).

Ed ora qualche altro fiore prosastico da una lettera a messer Marzucco Iscornigiano: " *Dogliomi* che sono solo di voi *dolente*, chè catuno uomo vi *pregia* : se *dispregiar* vi voglio, non ha già loco, e forse che volentieri vi *pregiaria* non la lingua avéstemi impedíta (*cursus velox* (2)). E come vi *deggio dire*, *dico*... oper*ando* in *me*, sovra di *me*, non *me* ma voi guard*ando;* ché perch' io non sia *degno ricevitore*, voi pur siate *degno debitore* e *datore*... ecc. ecc. " (3). Il lettore ne avrà abbastanza e avrà forse da un pezzo mandato a quel paese fra Guittone, lo stile isidoriano e anche me; ma io non voglio defraudarlo d'un piccolo capolavoro e d'una forte sentenza:

Donne, per *donna*, *donna* e homo fue
isbandegiat' e diserto e messo a morte (4).

Fra Guittone ci sa dire che l'uomo fu creato

...... no a dormir nè a mangiare,
ma solamente a drittura operare;
e fue discrezione lui però data (5);

ma di *discrezione* egli non ne dovette avere molto, almeno a giudicare da certe sue poesie. Eppure sarebbe ingiusto accusare Guittone e gli altri, che la pensarono come lui. Essi, rendendo, per quel ch'era loro possibile, l'Italiano simile al Latino, avevano un alto e nobile scopo:

---

(1) *Ibid.*, p. 186.

(2) Come lo stile isidoriano, con i suoi bisticci e le sue rime, fa sentire la propria influenza nei primi tentativi di prosa italiana, così anche lo stile romano, con le sue cadenze, e quello tulliano, con i suoi colori retorici, concorsero un po' a formare, un po' a deformare la prosa dei nostri antichi.

(3) Guittone d'Arezzo: *Lettere,* N. XVII, Ed. Bottari, Roma, 1745.

(4) Canzone: " Altra fiata agio già, donne, parlato ", vv. 16-17.

(5) Canzone: " Ora parà s'eo saverò cantare ", vv. 62-64.

far penetrare il volgare fra i dotti e le persone colte, mostrando a questi che era possibile introdurre nella nuova lingua tutti gli ornamenti dell'antica. La giovane lingua italiana, se volle essere ammessa alla conversazione e al convito dei dotti — monaci, professori, notai, tutta gente seria e avvezza a parlare con i morti — dovette assumere atteggiamenti antichi e camuffarsi da vecchia. Avvezzi poi da secoli a confondere quegli abbellimenti senili con l'arte, essi vollero mettercene quanto più se ne potevá: come un cuoco inesperto, che voglia rendere accetta una vivanda con l'aumentare la dose della salsa, e non riesce che a renderla indigesta. Ma teniamo, almeno, conto della buona intenzione dei nostri antichi, pur non invidiando le tristi condizioni letterarie, che li costrinsero a ricorrere a simili sotterfugi e, quasi, a falsare la loro personalità, quando volevano letterariamente discorrere in volgare (1).

I maestri, che iniziarono Dante, giovanetto, nei misteri della retorica medievale (2), come l' abituarono a scrivere in prosa ritmica, svelandogli tutti i più riposti segreti del *cursus*, così non gli nascosero nessuno degli abbellimenti della prosa ornata, fra cui spiccavano questi bisticci. Quando, poi, il nostro poeta dagli scrittori medievali passò ai Padri e ai classici, trovò anche in questi tracce, più o meno frequenti, di tali ornamenti; e se i nuovi studi, affinando il suo gusto, lo indussero a usarli con più arte e discrezione, non lo distolsero mai completamente dai suoi giovanili amori retorici. In tutte le opere dantesche, da quelle, che scrisse in gioventù, a quelle, che vergò nell'età matura, l'influsso della stilistica e della retorica medievale si manifesta evi-

(1) Oggi, in cui facilmente si creano dei miti letterari, è una moda il dir male della retorica, della teoria dell' ornato, dei colori retorici, delle figure, dell' allegoria, ecc. Se ne disse tanto bene nel passato che un po' di reazione può giovare. Ma sarebbe tempo di non dirne più nè male nè bene, ma di farne la storia. Così finirebbero pure molte polemiche. Spesso, quando si parla proprio contro la retorica, l' ornato, ecc., non si fanno che dei sofismi verbali. Si dà a queste parole un significato diverso e che non ebbero presso gli antichi; in questo modo si potrà discorrere per anni senza intendersi. Anche persone rinomatissime hanno fatto dire agli antichi cose, che non si sognarono mai di dire. Molte volte, essi voglion dire nè più nè meno di quello che diciamo noi; guardavano l' oggetto da un punto di vista diverso, perchè vi erano costretti da necessità pratiche d' insegnamento o da condizioni di cultura.

(2) Forse furono dei religiosi, presso i quali, nel medio evo, la retorica, con suoi fiori, trovò i più appassionati seguaci. Dante, secondo il Buti, vestì, piccolo ancora, l' abito francescano.

dente. Il segreto della grandezza di Dante non sta in un'opera di liberazione o di ribellione ai precetti e ai preconcetti del passato, siano stilistici o morali, storici o religiosi, ma nell' accettazione intera di essi per soggiogarli e servirserne a raggiungere i propri fini. Mentre li accetta tutti, dominandoli, se ne libera. Per lui la libertà è la volontaria sottomissione alle leggi. Lungi dal sentirsi schiavo o impacciato dalle leggi, vede e sente in queste delle potenti ausiliatrici, che gli spianano la via al libero e al retto operare, cioè al bene (1). Nei precetti retorici, nelle norme stilistiche, nello studio e nella imitazione degli antichi, la sua potente personalità non vede impedimenti e ceppi, che gli soffochino la libera espressione del pensiero e degli affetti, ma un aiuto efficace, che gli facilita il cammino per manifestare tutto ciò, che ribolle nel miro gurge del suo animo. Perciò non si ribella alla tradizione, agli antichi, ai maestri; anzi sente per essi, non solo riconoscenza, ma affetto. Il grande artiere, fidente nella forza dei suoi muscoli, ha accettato materia e strumenti, che il passato e il presente, la storia e la società gli offrivano, e con essi ha foggiato il suo capolavoro. Chi non sa scompagnare il concetto di genio da quello di ribelle, risica di non capir Dante; e non potrà mai persuadersi del come il divino poeta sia andato dietro ai colori retorici e abbia ricercato sonori bisticci (2). Dante, per l' insegnamento dei mae-

(1) " Observantia quarum (delle leggi), si leta, si libera, non tantum non servitus esse probatur, quin ymo perspicaciter intuenti liquet ut est summa libertas. Nam quid aliud hec nisi liber cursus voluntatis in actum quem suis leges mansuetis expediunt? " *Epist.* VI, 22-3.

(2) Secondo le idee dominanti nelle scuole frequentate dall' Alighieri, la prosa ornata consisteva nell' applicarvi le leggi ritmiche dello stile romano e i colori retorici di quello tulliano. Ciò dimostrai nel mio studio citato (*Appunti sul cursus..* " pp. 16-17), analizzando un brano della *Summa dictaminis* di Guido Fava. Che Dante sapesse scrivere in prosa ritmica, appare chiaramente dalle sue opere; che stimasse moltissimo i colori retorici, si rileva da un celebre passo della *Vita Nuova*, dove rivendica ai dicitori per rima, cioè ai poeti volgari, l' uso di essi, che alcuni volevano concedere solo ai poeti latini: "Onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori". Ma bisogna leggere tutto il capitolo. Fra i colori retorici, poi, predilesse le *agnominationes*, proprie dello stile isidoriano; così potè dire d' aver contentato tutti. Nella sua teoria della costruzione, egli distingue quattro gradi. Pone nel primo la prosa rozza, senza ritmi e senza colori, quella degli atti notarili; es: " Petrus amat multum dominam Bertam "; nel secondo, " pure sapidus, qui est rigidorum scolarium vel magistrorum ", la prosa ritmata senza colori retorici, stile romano; es: " Piget me, cunctis pietáte maiórem, quicunque in exílio tabescéntes patriam tantum sompniándo revísunt "; nel terzo, " sapidus et venustus, qui est quorundam superficietenus rethoricam aurientium ", la prosa ritmata e colorata, stile romano e tulliano; es: " Laudabilis discretio marchiónis Esténsis et sua magnificéntia preparáta, cunctis illum facit ésse diléctum "; nel quarto, " et sapidus et ve-

stri e per la lettura di parecchi prosatori latini medievali, sapeva che alcuni ponevano il *non plus ultra* del dire ornato nell'infilzar, l'una dietro l'altra, parole di suono più o meno simili; sapeva pure che Guittone d'Arezzo e altri avevan cercato d'introdurre una tale maniera di scrivere anche nel volgare. Per lui tutto questo non ha nulla di strano. Solo l'abuso gli sembra biasimevole; perciò alza la voce contro quegli ignoranti, che, credendosi aquile, mentre sono delle misere oche, sperano di riuscire grandi a furia di simili mezzucci, e senza gusto e senza discrezione, ne abusano tanto da rendersi ridicoli (1). Dante, anche lui, li userà, ma ora per dar maggior rilievo al suo pensiero, ora per richiamar l'attenzione del lettore, ora per mostrar

---

nustus etiam et excelsus „, s' incontra anche un bisticcio isidoriano: “ Eiecta máxima parte *flórum* de sinu túo, *Floréntia,* nequícquam Trinácriam Totila secúndus adívit „ (*De Vulg. Eloq.,* II, 6, 1-6).

(1) Così si spiegano anche le parole di Dante, che chiudono il capitolo sulla costruzione, contro Guittone e i suoi seguaci: “ Subsistant igitur ignorantie sectatores Guittonem Aretinum et quosdam alios extollentes, nunquam in vocabulis atque constructione plebescere desuetos „ (*De Vulg. Eloquen.*, II, 6, 8). Malgrado la loro presunzione, Guittone e compagni erano dei plebei, perchè mancava ad essi la *discretio*, cioè l'uso sapiente dei mezzi artistici, e, quindi, anche dei bisticci: “ Et ideo confutetur eorum stultitia, qui, arte scientiaque immunes, de solo ingenio confidentes ad *summa summe* canenda prorumpunt; et a tanta prosumptuositate desistant; et si anseres natura vel desidia sunt, nolint astripetam aquilam imitari „ (*De Vulg. Eloquen.*, II, 4, 10). Le oche erano Fra Guittone e seguaci; l'aquila, Dante. (Anche Pindaro, *Olimp.* II, 97 e *Nemea*, III, 80-1, e Bacclilide, V, 16-30, ricorrono a questa similitudine). Guittone ebbe la pretesa di essere un artista, ma dell' artista non ebbe la prima dote: il buon gusto. Fu certamente una persona d' ingegno; ma proprio le persone d' ingegno, quando si mettono a fare un mestiere, cui la natura non li tagliò, sono quelle che le commettono più grosse. Non intese così, le parole di Dante sarebbero stranamente contraditorie: mentre insegna l' *artificiosa structura* e i bisticci, se la piglia con chi era stato il papà degli scrittori artificiosi e dei bisticcieri. Ma a Dante, che ormai aveva studiato i classici, e da questi aveva appreso l' uso *discreto* della retorica, l' abuso, che ne aveva fatto Guittone, doveva parere effetto d' ignoranza: “ ignorantie sectatores „. Avevano, certo, i guittoniani dell' ingegno: “ solo ingenio confidentes „, mancava loro arte e scienza: “ arte scientiaque immunes „, perciò erano degli stolti e dei prosuntuosi, tanto più ignoranti, quanto più credevano di sapere. La posizione di Dante innanzi all' Aretino è simile a quella del Manzoni innanzi al suo anonimo, nell' introduzione al romanzo: “ a tutti quei passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma *rettorica discreta,* fine, di buon gusto, costui non manca mai di metterci di quella sua così fatta del proemio. E allora, accozzando, con un' abilità mirabile, le qualità più opposte, trova la maniera di riuscir rozzo insieme e affettato, nella stessa pagina, nello stesso periodo, nello stesso vocabolo „. Proprio come Fra Guittone! Avverto che, nel citare le opere di Dante, seguo l'edizione critica della Società Dantesca (Firenze, 1921), salvo in un passo del *De Vulg. Eloq.* (II, 6, 5), e in un altro delle *Epist.* (III, 8).

la propria virtuosità. Qualche esempio, sentito nella scuola, o letto in uno scrittore, gli è rimasto fisso in mente, ed egli lo riplasmerà rendendolo più acuto ed efficace. Aveva letto in Arrigo da Settimello (III, 421-2): " *Factorem factura* suum ... despicit ", ed egli rifà scrivendo: " Contra il *Fattore* adopra sua *fattura* " *(Purgatorio*, XVII, 102), e traduce Ovidio — " Vertitur ad solem, mutataque servet amorem " *(Metamor.*, IV, 270) — con efficacia: " E il non *mutato* amor *mutato* serba ".

Trascriveremo ora solo alcuni esempi fra i più caratteristici, perchè, a volerli enumerare tutti, bisognerebbe copiare quasi interamente le opere latine di Dante, giacchè non v' è pagina che non ne abbia più d'uno. Incominceremo dal *De Vulgari Eloquentia :* LIBRO I: *potiora miscentes, ut exinde potionare*, 1, 1; *alter alteri*, 2, 3; *quilibet de quolibet*, 2, 4; *alterum alterum*, 3, 1; *sensuale, sensuale*, 3, 2; *ab ipso et in ipsum*, 4, 4; *in Deo et ipse Deus*, 4, 4; *primitus primum*, 5, 1; *sentiatur et sentiat*, 5, 1; *sentire quam sentiri*, 5, 1; *sciret ymo presciret*, 5, 2; *per verba quam sine verbis*, 6, 1; *locutionis locutus*, 6, 5; *locutionis locuti*, 6, 5; *misera miserum*, 7, 2; *presumendo. Presumpsit*, 7, 3, 4; *diverse diversis*, 7, 6; *ad opus, ab opere*, 7, 6; *climata climatumque*, 8, 1; *exoletum, quem exolescere*, 9, 8; *varie varietur*, 9, 10; *diversitas facit esse diversos*, 9, 11; *venamur quod venamur*, 15, 8; *nolentem, volentem*, 17, 4; *volentem, nolentem*, 17, 4; *et fecit et facit*, 17, 4; *vertitur versetur*, 18, 1; *plantaria plantat*, 18, 1; *curiale... quia curialitas*, 18, 3; *curia... dici curiale*, 18, 3; *illuminatis... illuminare*, 19, 3. LIBRO II: *primatum, primo*, 1, 1; *versificatur suos versus*, 1, 2; *magnificentia magna*, 1, 4; *conveniens convenit*, 1, 5; *optimis... optimi*, 1, 6; *optima, optimo*, 1, 8; *dicimus dignum. Dicimus dignum*, 2, 1; *male vero ad mali*, 2, 3; *optima optimis*, 2, 5; *agimus agere*, 2, 6; *maxima sunt maxime*, 2, 7; *poetantes sua poemata*, 3, 2; *excellentissima excellentissimis*, 3, 3; *cantio, sole cantiones*, 3, 5; *summa summis*, 4, 8; *summa summe*, 4, 10; *numerorum qui numeris*, 5, 7; *venamur... venatione*, 6, 3; *fascis... fasciare*, 8, 1; *diffinientium... diffiniti*, 9, 1; *diffinientia suum diffiniens*, 10, 1; *superare... superatam*, 11, 9; *superant et superantur*, 11, 10; *vinci et vincere*, 11, 11; *habituanda... habitudine*, 12, 11; *uno licet. licet etiam*, 13, 4.

E basta. Abbiamo scelto, come s' è detto, pochi esempi, quelli specialmente, in cui due parole vengono ad arte ravvicinate; ma ci sono dei passi, in cui la stessa parola vien ripetuta e variata in mille modi, formando quasi il motivo dominante di tutto il brano. Ci sarebbe poi facile distinguere, in questi esempi, quei casi, che rivelano una certa affinità, e tentarne una classificazione. Ma non ne vale la pena, quantunque non si escluda che Dante, o, meglio, i suoi maestri, tali

distinzioni e suddistinzioni le facessero. Ora, una stessa parola è ripetuta con qualche leggiero cambiamento di flessione; ora, mentre la prima termina una frase, la sorella comincia la nuova proposizione, come chi, dopo una pausa, ripigli lo stesso pensiero, dando un pugno sul tavolo; ora, le due parole, pur derivando dalla stessa radice, appartengono a parti del discorso diverse; ora, esse stanno gomito a gomito; ora, sono situate in membri paralleli, così da rispondersi come due cantori in file differenti; ora, l' una riappare dopo un lungo giro di frasi, quasi eco lontana. In simili ripetizioni di parole vicine, il gusto degli antichi era così differente dal nostro che qualche critico moderno ha parlato di negligenze. Errore! erano delle salse squisite per i loro palati. Gli esempi, poi, che s' incontrano nelle opere dantesche, sono tali e tanti da far capire chiaramente che l' Alighieri li usò con accorgimento e discrezione sì, ma, quasi sempre, con chiaro e deliberato proposito. Anche quando nella prima ispirazione gli vennero spontanei, ad una seconda lettura li notò e se ne compiacque; e alle volte li ricercò e carezzò. Riportiamo qualche esempio dall' epistole: *petebat*, *petit*, *atque petit,* I, 6; *nos et qui nostri*, I, 9; *extrinsecus*, *et intrinsecus*, II, 2; *doleat ergo, doleat*, II, 3; *virtutem... a Virtutibus*, II, 5; *vestrum vestre*, II, 7; *de passione in passionem*, III, 2; *ad patientiam... sis patiens*, III, 8; *alia relata pro aliis*, IV, 1; *forma conformis*, IV, 2; *Augustus est. Et si Augustus,* V, 10; *Thessaliam... Thessaliam*, V, 10; *viride germinetis*, *viride dico*, V, 16; *oves de ovile*, V, 17; *voluptuose... voluptuosius*, V, 17; *verbo Verbi*, V, 22; *orbis exorbitat*, VI, 3; *iudicis... iudicio*, VI, 4; *geminatur geminetur*, VI, 8; *terrori... territet*, VI, 9; *timori... timuisse timetis*, VI, 11; *sciens et volens... nesciens atque nolens*, VI, 14, *gloriosa... ignominiose*, VI, 18; *Cesaris*, *absente Cesare*, VI, 19; *de Victoria victoriam*, VI, 19; *de dolore dolorem*, VI, 19; *penitet... penitentie*, VI, 25; *prophetie propheta*, VI, 55; *temeritatem temeritati*, VII, 15; *radicalis... et radice*, VII, 22; *aggregat... aggregatos*, VII, 26; *traditur ut traditus*, VII, 28; *eternitatis... eternus*, XI, 2; *lugendo... lugere,* XI, 3; *divitiae... divitiarum,* XI, 9; *non emeriti sed immeriti*, XI, 24.

Dall'epistola XI (23) trascivo un breve periodo per mostrare come, alle volte, parole simili vengano simmetricamente intrecciate: „ Et si ceteros Ytalos in presens miseria *dolore* confecit et *rubore* confundit, *erubescendum* esse vobis *dolendumque* quis dubitet? „ Si legga inoltre:

ut si *Delia geminatur* in celo,
geminetur et Delius (*Epist.* VI, 8);
ut moriens *obliviscatur sui*
qui dum viveret *oblitus est Dei* (*Epist.* VI, 10);

Non *qui virtutem honorábat* in térris,
nunc a *Virtutibus honorátur* in célis;
et *qui* Romane *aule* palatinus érat in Túscia,
nùnc régie sempitérne·*áulicus* preeléctus,
in supérna Ierúsalem cum beatorum princípibus gloriátur (*Epist.*II,5);
Quod si per nullam tálem *Floréntia introítur*
núnquam *Floréntiam introíbo* (*Epist.* XII, 8).

I dettatori italiani, che andavano per la maggiore, Bene di Firenze, Boncompagno da Signa, Guido Fava, pur lodando la sinonimia o *aggregatio* (1) e la paronomasia o *agnominatio*, in pratica, però, non eccedettero. Essi poi furono del tutto contrarii alla prosa rimata e biasimarono i maestri francesi. Ma è tanta la forza di certi pregiudizi, che Guido Fava (2), il quale respinge la rima, accetta la consonanza e la raccomanda per la fine dell'esordio: " Item nota quod exordium fit in tertia persona et in finali sillaba convenire et penultima discrepare. Ex.: " Magister Guido ubique diligi*tur*, quia sua dictamina comproban*tur* „ (3). Anche Dante pare si sia ricordato, in molti luoghi, di questo insegnamento; ecco, infatti, come termina l'esordio della lettera al cardinale Latino:

ubi forte contra debita celeritatem defecisse despici*mur*
ut affluentia vestre Benignitatis indulgeat depreca*mur* (*Epist.*I, 2);
qui tante urbis misericordiam indui*stis*
et ad sedanda civium profana litigia festina*tis* (*Epist.* I, 7);
Qui publicis quibuscunque gau*detis*,
et res privatas vinculo sue legis, non aliter, possi*detis*;...
... tanquam sompniantes–in cordibus et di*centes* (*Epist.* V, 20);
... venenoso susurrio blandi*entem*,
minis frustatoriis cohib*entem*,
necnon capti*vantem* in lege peccati (*Epist.* VI, 22.);
Nec tantum ut assurg*atis* exhortor,
sed ut illius obstupesc*atis* aspectum (*Epist.* V, 20) (4);
Assumite rastrum bone humili*tatis*,
atque glebis exuste animosi*tatis* occ*atis*... (*Epist.* V, 25).

---

(1) Boncompagno, nella sua *Rhetorica Novissima*, dedica all' *aggregatio* un intiero capitolo.

(2) Un capitolo della *Summa dictaminis* di Guido è intitolato *De accento inhibito*: " Item scias, amice, quicumque desideras habere dulcedinem rethorica venustatis quod in nostro dictamine rythmica est vitanda species, ut si dicam: " Cum revolvo morit*urus* — quid post mortem fut*urus* — *terret* me *terror* vent*urus* — quem expecto non vent*urus* „. Si autem accentus rythmicus integer defuerit et consona dictionum coniunctura, ne respuas prosayce tale dictum „.

(3) Questo esempio contiene un elogio dello stesso Guido Fava.

(4) Qui la rima interna è messa in rilievo dal *cursus planus*.

In questi e in molti altri simili esempi, si sente chiaro l'influsso delle prose liturgiche e dell'insegnamento scolastico. Dante, alle volte, dà rilievo alla consonanza con la cadenza ritmica e col parallelismo. Non per nulla egli è chiamato dal Villani *rettorico perfetto tanto in dittare e versificare, come in aringa parlare nobilissimo*; le sue epistole, poi, furono *molto commendate dai savi intenditori*, perchè scritte in *latino con alto dittato.* I *savi intenditori*, più che alle severe ammonizioni dantesche, dovettero badare e lodare il ritmo, i colori retorici e le paronomasie (1).

Non mancano bisticci nella *Monarchia*: *ditati sunt...quo ditetur,* I, 1, 1; *defensam... defensandam,* I, 1, 4; *creantis ... creans,* I, 3, 3; *speciebus esset specificata*, I, 3, 5; *de potentia...est potentia,* I, 3, 7; *dubitantur et dubitata,* I, 5, 1; *generat enim homo hominem et sol,* I, 9, 1; *Salus hominum salutabat ... Salvatorem ... salutationem*, I, 4, 4; ecc., ecc. Non c'è capitolo che non ne abbia parecchi. Aggiungiamone qualcuno anche dalle *Egloghe*: *ignotis*, *ignota* tamen sua carmina possum, II, 25; semper inornata, per *pascua pastor* habebis, II, 35; Titire, sed Mopso *miror*, *mirantur* et omnes, IV, 25; ..... de *murmure* cannis, *murmure* pandenti turpissima tempore regis, IV, 51-2 (2).

Come Guittone d'Arezzo, anche Dante vuole che il volgare segua il latino nell'uso dei colori retorici e nell'ornato. Beatrice ordina a Virgilio di servirsi, per salvare Dante, della sua *parola ornata* (3); infatti, qua e là, queste volute paronomasie e ripetizioni non mancano

---

(1) Il Novati dà dell'ingenuo e del dabbene al Villani per aver chiamato " bello e forte " il latino del *De Vulgari Eloquentia;* eppure gl'ingenui siamo noi, che vogliamo parlare spesso di cose, che non conosciamo a fondo. Cfr. *Lectura Dantis: Le opere minori di D. A.*, Firenze, 1906, p. 295. A chi disprezza, perchè non l'ha studiato, il latino dantesco, direi: Provatevi voi a scrivere con quelle cadenze e secondo tutte le regole delle *artes dictandi!* Anche gli umanisti dissero molto male del latino di Dante; ma le loro invettive si spiegano, giacchè non pretendevano di seguire il metodo storico.

(2) Anche nelle *Leys d'amors* si legge che ripetere una parola non è vizio, se si fa con intenzione. Difatti, prima che nell'italiano, questi bisticci erano penetrati nel provenzale. Non mi è possibile, in uno studio, il quale doveva esser breve, ma che poi s'è via via allungato, passar in rassegna tutti gli scrittori italiani antichi, che usarono queste preziosità stilistiche; come non mi è stato possibile farlo per gli scrittori latini. Ho voluto tracciar solo delle linee generali. La rassegna potrebbe continuare col Petrarca e poi, giù giù, col Tasso e co' secentisti. Il Tasso fu, per cultura scientifica e retorica, un vero medievale. Nel seicento ebbero gran voga gli scrittori latini della decadenza, i sacri e i profani.

(3) " Or movi, e con la tua parola ornata " (*Inf.*, II, 67). Per comprendere la forza di quest'aggettivo, usato da Beatrice, bisogna ben conoscere che cosa intendesse un dotto medievale per parlare *ornato*.

nel cantor di Enea (1). E poi, simili bisticci, Dante li trovava anche nella Bibbia. Se lo Spirito Santo li ha usati, bisogna dire che il servirsene è un'opera, non solo bella, ma anche buona; il servirsene, però, non oltre i limiti di quella discrezione, che è la più alta delle virtù, e senza la quale anche le virtù diventano vizii.

La prosa del *Convivio* è più elaborata di quella della *Vita Nuova*; perciò vi s' incontrano, più frequentemente, paronomasie e ricercate ripetizioni (2). La *Commedia* ne è ricca più del *Canzoniere*; e le ultime due cantiche più che non la prima (3). Ai magni viri del Purgatorio e del Paradiso doveva parer molto adatto quel parlare con acuti ravvicinamenti di pensieri e di parole, nel quale tanti Santi Padri e scrittori ecclesiastici avevano fatto sfoggio della loro sapienza ed eloquenza. Ecco Giustiniano affermare:

> Ma ciò che 'l segno, che parlar mi *face,*
> *Fatto* avea prima, e poi era *fatturo (Parad.,* VI. 82-3);

Cacciaguida:

> *Fiorian Fiorenza* in tutti i suoi gran *fatti.*
> Così *facieno* ..... *(Parad.*, XVI, 111-2);

---

(1) Oltre le *artes dictandi*, anche la *Rhetorica ad Herennium*, che il Medio Evo attribuiva a Cicerone, potè insegnare a Dante le varie specie di *agnominationes*.

(2) Cfr. G. Lisio: *L' arte del periodo nelle opere volgari di D. A. e del secolo XIII*, Bologna, 1902. Sbaglia però il Lisio (pag. 140-41), quando vede in certe ripetizioni un effetto di negligenza. Quelle ripetizioni, se Dante non le cercò a bella posta, le lasciò correre, perchè la retorica medievale non le considerava come frutti proibiti. Il procedere del ragionamento sotto forma sillogistica, tanto frequente nel medio evo, contribuì pur a farle considerare non come negligenza, ma quasi un rafforzamento del pensiero.

(3) Per l' uso di questa figura nelle opere volgari di Dante è da consultarsi il libro citato del Lisio, quantunque non sempre siano esatte le sue osservazioni. Al Lisio mancò una conoscenza profonda del latino medievale. A pag. 131 e nella nota, egli confonde lo stile ilariano con quello isidoriano; ciò che dice del *cursus* (pag. 75) mostra come egli non ne abbia capito nulla. Sulle paronomasie e simili figure vedi pure: F. Cipolla: *Risuonanze nella D. C.* (*Atti del R. Istituto Veneto*, LX, 1) e il noto libro del Garlanda. Ricorderò qui che i medievali solevano ricavar tali bisticci anche dai nomi propri. Essi credevano che Gesù stesso ne avesse offerto loro l' esempio, quando disse a Pietro: " Tu es *Petrus* et super hanc *petram* aedificabo ecclesiam meam " (Matt., 16, 18). Cfr. poi, su queste etimologie, ciò che scrive il Parodi nel *Bullettino della Società Dantesca*, XXIII, 1916, pp. 57-9. Dopo ciò non fa meraviglia, se Boncompagno afferma che il primo a dar il buon esempio del parlar metaforico fu Iddio, nel paradiso terrestre, quando disse ad Adamo: " Ex omni ligno paradisi comede ", volendo, bensì, dire di ogni frutto (*Genesi*, II, 5).

e S. Bernardo:

> Nobilitasti sì, che 'l suo *fattore*
> Non disdegnò di farsi sua *fattura (Parad.*, XXXIII, 5-6).

Pur troppo anche le donne, a furia di conversar con tanti dotti e santi, hanno imparato, ancor esse, a parlar argutamente. Piccarda, infatti, osserva:

> Li nostri *voti e voti* in alcun canto *(Parad.*, III, 56);

la Pia:

> Siena mi *fè*; *disfecemi* Maremma *(Purg.*, V, 134);

e Francesca, che dovette apprenderlo da Paolo:

> *Amor,* che a nullo *amato amar* perdona *(Inf.*, V, 103).

Pier della Vigna, poi, non dimentica, neppure nell' inferno, d'esser stato dettatore:

> *Infiammò* contra me gli animi tutti;
> E li *'nfiammati infiammar* sì Augusto...
> L' animo mio, per *disdegnoso* gusto,
> Credendo col morir fuggir *disdegno*,
> *Ingiusto* fece *me* contra *me giusto. (Inf.*, XIII, 67 e sgg.).

E Dante implora così:

> assai te 'n *prego*,
> E *ripriego*, che 'l *priego* vaglia mille *(Inf.*, XXVI, 65-6);

e, tanto per finire, Virgilio conclude (1):

> Fuor se' de l'*erte* vie, fuor se' de l'*arte* (*Purg.*, XXVII, 132).

*
* *

Riconosciuto quest'uso stilistico medievale, dimostrato come in alcuni scrittori esso sia deliberatamente voluto, una lettura assidua delle opere, in cui si applica detto uso, metterà subito in rilievo

---

(1) Eppure, malgrado tutto, anche nell' uso di tali bisticci, Dante è più vicino ai classici che ai medievali; più a Virgilio che ad *Alanus De Insulis.*

caratteristiche proprie a ciascuna di esse: caratteristiche, che possono dipendere da molte cause. Qui, abbondano la paronomasia e i bisticci; là, si unisce la sinonimia; in questa, prevalgono le assonanze; in quella, le allitterazioni; in una, l'uso è discreto; in un'altra, si perde ogni pudore. Tutte queste osservazioni potranno giovare sia alla critica del testo, sia a quella che fu chiamata alta critica e che si propone lo scopo di provare la genuinità d' un' opera. Così io credo che la vera lezione d'un passo della lettera dantesca all' amico Cino da Pistoia sia la seguente:

> Sub hoc, frater carissime, ad *patientiam*, qua contra spicula Rhamnusie sis *patiens*, te exhortor (*Epist.*, III, 8) (1).

Chi ricorda le parole dell' Evangelista: " In patientia vestra possidebitis animas vestras ", quelle dei Proverbi: " Doctrina viri per patientiam noscitur ", dei Salmi: " Quoniam non in finem oblivio erit pauperis, patientia pauperum non peribit in finem " (2), e tante altre frasi bibliche simili, che ben dovevano risonare nell'animo di Dante, nei primi anni dell'esilio, quando egli, come dice il Bruni, " ridussesi tutto umiltà, cercando con buone opere e con buoni portamenti, racquistar la gratia di poter tornare in Firenze per ispontanea revocazione di chi reggeva la terra " (3), comprenderà come la parola *patientia* sia qui molto più opportuna ed efficace che non *prudentia* o *potentia*, l'una così languida, l'altra oscura. L'accoppiamento poi di *ad patientiam*... sis *patiens*, se a qualche critico moderno potè sembrare una frase infelice, a un medievale, invece, doveva riuscire felicissima; altrimenti bisognerebbe considerare come zeppi di simili frasi infelici e l'epistolario dantesco e il *De Vulgari Eloquentia*. L'ignoranza della retorica e del latino medievale può giocare dei brutti scherzi a quei critici moderni, che, senza un'adeguata preparazione, si accingono a giudicare di opere scritte in quei secoli. Così, nel combattere la genuinità dell'epistola dantesca a Can Grande della Scala, furono portati degli argomenti, i quali si risolvono in prove

(1) Il manoscritto ha *ad prootentiam quam*. Il Witte, il Fraticelli, il Moore e il Toynbee lessero *ad potentia quod*, che non dà senso; il Muzzi *ad praepotentiam*, ch' è peggio; il Sabbadini *ad providentiam qua:* il *qua* è giustissimo, ma la provvidenza non si capisce. Il Parodi propose, e il Pistelli e il Monti accettarono, *ad prudentiam qua*. Primo il Giuliani intuì che la vera lezione fosse *ad patientiam*, ma la guastò, cambiando il successivo *patiens* in *potens*.

(2) Luca, 21, 19; *Prov.*, 19, 11; *Salmi*, 9, 19.

(3) *Vita di Dante*, ed. Solerti, Milano, 1904, p. 103.

favorevoli, se si esaminano al lume dei gusti e delle predilezioni medievali.

***

Ci fu un tempo, in cui si negò a Dante la paternità di tutte le sue epistole (1). Oggi, anche le tre letterine, scritte per la Marchesa di Battifolle, rimaste per tanto tempo extravaganti per l'ostracismo del Fraticelli, sono entrate nel *corpus* dell'ultima edizione critica curata dalla Società Dantesca. Della stessa *Questio* non si fa quasi più questione; l'unica opera latina, di cui si dubita ancora, è l'epistola a Can Grande della Scala. Una leggera ombra par che traspari anche dalle poche linee, che vi consacra il Barbi nella prefazione dell'edizione critica citata; e il Monti (2), segregandola dalle altre epistole, la rilega in cantina, non degnandola di una traduzione e neppur di una nota. Il Toynbee (3), invece, si mostra ad essa apertamente favorevole, e, credo, a ragione. Però, come bene osservarono il Vandelli e il Novati, nel discutere pro o contro l'autenticità di questa lettera, alcuni studiosi sono partiti da criteri soggettivi e da impressioni mancanti di ogni fondamento storico. Spesso ciò che uno trovava brutto e dispregevole, altri reputava bello e ammirevole (4). Quanto sia fallace e pericoloso tale metodo apparirà chiaramente dall'esame, che faremo di un'espressione di questa epistola, la quale si riannoda allo stile isidoriano.

In un opuscoletto di un certo M. Branca, nel quale vien combattuta l'autenticità dell'epistola a Can Grande con argomenti desunti, in gran parte, dal noto studio del D' Ovidio (5) — allungati, però, in una prosa scolorita e prolissa — si giudica indegna di Dante, perchè affettata, l'espressione: " Nam in *Sapientia de sapientia* legitur ". Ora questa frase, che, a qualche moderno, può sembrare affettata, era

---

(1) Cfr. FR. X. KRAUS: *Dante*, Berlin, 1897, p. 287 e segg.

(2) A. MONTI: *Le Lettere di Dante*, Milano, 1921.

(3) P. TOYNBEE: *Dantis Alagherii Epistolae*, Oxford, 1920.

(4) Su qualche altra epistola alcuni sommari storici della letteratura manifestano qualche dubbio, ma essi attingono a fonti antiche. Oggi, invece, prevale la corrente favorevole a tutte. Cfr. l'articolo del VANDELLI in *Dante. La vita, le opere, le grandi città dantesche*, Milano, 1921, pp. 101-116.

(5) M. BRANCA: *L' Epistola a Cangrande*, Sassari, 1907. Credo inutile far qui la storia della controversia agitata intorno a questa celeberrima epistola, tanto più che ce la promette il Pistelli nell' edizione critica nazionale delle opere di Dante. Ricorderò solo l' articolo del Torraca, pubblicato, prima, sulla *Rivista d' Italia* e, poi, nel volume degli *Studi Danteschi*. L' illustre maestro fu strenuo difensore dell' autenticità dell' Epistola in tempi, in cui era di moda la critica negativa.

tale da suscitare, nei contemporanei del sommo poeta, l'ammirazione e gli applausi. Che Dante conoscesse gl' insegnamenti retorici derivanti dallo stile isidoriano e che li usasse con predilezione e abilità, credo d'averlo già abbastanza largamente dimostrato; non sarà perciò inopportuno rileggere, se non tutta la lettera, i primi paragrafi di essa, i soli, cioè, che abbiano un carattere propriamente epistolare, perchè scritti in prosa ritmica ed ornati con parecci fiorellini retorici; tutto questo, per osservare se, anche in essi, si noti l' influenza di tali insegnamenti. Subito, al secondo rigo, troviamo uno degli esemplari meglio conservati e più notevoli: " sic distrahit in *diversa diversus* „. Mettere due aggettivi l' uno accanto all' altro, e in casi diversi, era una gioia per Dante. Scelgo solo qualche esempio dal *De Vulgari Eloquentia*, di cui, ora, nessuno oserebbe negare la paternità dantesca:

misera miserum — optima optimus
alter alteri — summa summis.

Ma, per il bisticcio dell' aggettivo *diversus* ed altri simili, pare che Dante abbia avuto una speciale predilezione: nel *De V. Eloquentia* (I, 7, 6; I, 9, 11), infatti, si legge: " partesque *diverse diversis* aliis operibus indulgebant „; " locorum *diversitas* facit esse *diversa* „; e nel *Convivio* (II, 4, 2): " di queste creature, sì come de li cieli *diversi diversamente* hanno sentito „; e nella *Monarchia* (III, 16, 8): " ad *diversas* conclusiones per *diversa* media venire oportet „; e nella *Questio de aqua et terra* (XXI, 70): " per organa *diversa* virtutes *diversas* influeret „. Continuiamo a leggere la lettera. Ecco subito un altro esempio non meno notevole: " magnalia vestra *vidi, vidi* beneficia simul et tetigi „ (1). Ci furono dei retori, che chiamarono *paratassi finale* il terminar la frase con una parola e l' incominciar la seguente con la stessa. Dante usa spesso tale colore retorico; in nessun altro scrittore medievale ho trovato tanti esempi quanti in lui. Sempre nello stesso primo paragrafo, un terzo esempio abbellisce il penultimo periodo, facendone risaltare il parallelismo della chiusa: andatura, questa, frequente nel latino ritmico dantesco, che deriva in lui dal fraseggiare biblico e, molto più, dalle prose liturgiche *numerose:*

et quemadmodum *prius* dictorum ex párte suspicábar *excéssum,*
sic *posterius* ipsa fácta *excessíva* cognovi.

(1) La frase " magnalia vestra vidi „ è biblica: " State et videte magnalia Dei „ (*Exodo,* 14, 13); ed è usata dalla Chiesa nella liturgia del Natale. Anche questo per me è un indizio di autenticità.

E passiamo al secondo: " cum non minus *dispares* connectantur quam *pares* amicitie sacramento. Nam si delectabiles et utiles amicitias *inspicere* libeat, illis persepius *inspicienti* patebit „. Viene, ora, quella paronomasia, che tanto scandalo suscitò: " nam in *Sapientia* de *sapientia* legitur „. Eppure questo bisticcio dovette sembrare al divino poeta, se altro mai, acuto ed arguto. L'Alighieri vuol citare il biblico *Liber Sapientiae*, libro detto così, perchè vi si tesse l'elogio più alto e più eloquente della *sapienza*; di quella sapienza, che un'intera classe di savi coltivava e insegnava nell'antico giudaismo (1). Non so quanti, oggi, anche fra i dotti, abbiano letto questo libro; ma, ai tempi di Dante, in Italia, quando il latino s' incominciava a studiare sul salterio e sugli altri libri sacri, la Bibbia era molto più familiare alle persone colte che non ora. A Dante, poi, che doveva sapere la Bibbia quasi tutta a memoria, come l'*Eneide* — a giudicare, almeno, dal modo con cui plasma frasi bibliche e virgiliane nel suo latino — non dovette parer vero di usare quel bisticcetto così efficace: " nel libro della sapienza si legge „ (2). Un' acutezza simile aveva già usata nell'epistola quinta, quando, invece di dire: Gesù Cristo, o di servirsi di qualche perifrasi, disse *Verbum* = figlio di Dio, per suggestione di un vicino *verbum* = parola: " Et *verbo Verbi* confirmasse posterius profitetur Ecclesia „ (*Ep. V*, 22). Seguono, poi, altri esempi: " cum non *ipsi legibus*, sed *ipsis leges* potius dirigantur „; " *analogo*... *analogiam* „; " et ab invicem *segregavi* nec non *segregata* percensui „; " in hac *donatione* plus *dono* quam *domino*... „.

In questo esordio gli arguti accoppiamenti di parole simili abbondano; par che nel vecchio Dante riviva lo scolaro adolescente e diligente, il quale si diletta a infilzar colori retorici e *cursus*, e a dare al suo stile un luccichio di false gemme (3). Eppure tali senili ritorni agli amori giovanili non sono rari anche in altri grandi scrittori. Il più vivo e profondo prosatore greco, il divino Platone, chi lo crederebbe?, nelle *Leggi* e nei suoi ultimi dialoghi, va dietro alle parole rare e nuove, e ricerca, con inversioni e zeppe, il dondolio dei membri e il ritmo delle cadenze: tutta roba, di cui

(1) Il tipo di questi sapienti fu idealizzato nel re Salomone. A lui venne, perchè le sciogliesse i propri enimmi, la regina *Austri*, di cui parla Dante nell' esordio di questa lettera.

(2) Del resto, come ben vide il Torraca, questa espressione è simile all' altra, adoperata da Dante nel *Convivio* (III, 15, 5): " nel libro allegato di Sapienza, di lei parlando „.

(3) " Men noto è che tale predilezione per giuochi di parole... vada in Dante crescendo con l' età..; nell' esecuzione delle ultime cantiche... non lasciò passare alcun canto senza farsene bello „. Lisio: *Op. cit.*, p. 144.

s'era burlato nel fior della sua età. È vero, si potrebbe obiettare, che, essendo questa figura comune nella stilistica medievale e nelle opere di Dante, il falsario avrebbe potuto usarla naturalmente senza neppure pensarci, o mettervela scientemente per dare al suo scritto un colorito dantesco. Noto però che, tra prosatore e prosatore medievale, nell'uso di questa figura, ci sono delle differenze grandissime. Nell' epistolario di Cola da Rienzo, nell' opere di Boncompagno, di Guido Fava, in quelle giovanili del Boccaccio, essa è molto rara; mentre in Guittone d'Arezzo è frequentissima; in questo, anzi, l'abuso n' è orribile. Dante ne fa un uso discreto, stavo per dire, artistico. Nel proemio di questa epistola si trova una decina di volte con tutte quelle caratteristiche e sfumature, che s'incontrano nelle altre opere latine dantesche: certe movenze stilistiche vengono spontanee solo quando se n' è contratta una lunga abitudine.

Quando il sommo poeta, ormai stanco e vecchio, scrisse questo esordio, dovette errare sulle sue labbra un sorriso di compiacenza per la propria abilità stilistica. Forse, quegli accoppiamenti di suoni e di parole, strani e stiracchiati per noi, ma per lui felicissimi ed efficaci, fecero rivivere, nella memoria del grande artefice di stile, i tempi tanto agitati e così lontani, nei quali le sue lettere, proprio per tali virtuosità retoriche, erano lodate e ammirate. Di frasi simili egli aveva cosparso e illuminato il forte latino del *De Vulgari Eloquentia,* e di simili fiori retorici aveva colorito e costellato la prosa alta e tagliente delle sue epistole e quella grave e sillogistica della *Monarchia.* Tali sapienti e ammirati artifizi, che, giovinetto, aveva appreso dai maestri di retorica e imparato a memoria dalle *Artes dictandi*, aveva cercato d' introdurre pur nella prosa alata e vivace delle sue memorie giovanili e in quella più piana e matura del *Convivio*; ed ora ne veniva parcamente infiorando il poema ultramondano, cui aveva posto mano e cielo e terra, e nel quale egli, divino gigante, cercava, oltre che gareggiare, vincere, anche in queste minuzie, tutti i suoi maestri e modelli classici e medievali.

FRANCESCO DI CAPUA.

L'Idrografia dell'Inferno e del Purgatorio dantesco

I.

Non pochi punti dell' idrografia dantesca presentano intoppi ed incertezze, e però io non credo inutile il trattarne. Un tale studio può riuscire interessante, anche per dimostrare, ancora una volta, l'originalità della fantasia di Dante e la sua capacità straordinaria a rielaborare, trasformando, gli elementi poetici della tradizione classica, a lui così familiare. Giacchè, anche nell' immaginare le acque che irrigano il suo oltretomba, Dante non copia servilmente, e, pur tenendo presenti le fantasie degli antichi, le rivive, le modifica, le ordina, e ne trae una nuova costruzione, una nuova pianta, per l'origine di esse acque, per il loro corso ed il loro significato.

Intanto rifacciamoci un po' all'oltretomba classico latino, e vediamo quali fiumi i poeti di Roma introducessero nei regni sotterranei. Non seguiremo un ordine cronologico, e cominceremo da Stazio.

Nelle opere di lui Dante frequentemente trovava menzione dei fiumi infernali; soprattutto nella *Tebaide*. In essa non è narrata, è vero, una discesa all'Erebo, come quella di Enea; tuttavia vi sono molti cenni descrittivi della regione sotterranea, ora fugaci, ora abbastanza sviluppati. E naturalmente vi hanno il primo posto le figurazioni ch'erano, per molte ragioni, le più vive nella fantasia popolare e poetica: i fiumi. Vi sono tutti ricordati : l'Acheronte, lo Stige, il Flegetonte, il Cocito, il Lete, e vi primeggia, per il numero di volte onde è citato, lo Stige, e perchè questo è preso più volentieri, senz'altro, ad indicare l'Inferno, e perchè spesso si ricorda il giuramento, che gli dei facevano in nome di quelle acque appunto. Eccolo presto comparire, questo fiume, nell'imprecazione di Edipo, il quale si volge agli dei infernali, e, subito dopo, al livido Stige:

> ..... tuque *umbrifero Stix livida fundo*
> Quam video, (I, 57-8).

Egli ha pure invocato Tesifone, ed il poeta ci dice che la furia sedeva sul margine del Cocito:

> ... *inamoenum* forte sedebat
> *Cocyton* juxta, resolutaque vertice crines
> Lambere *sulfureas* permiserat anguibus undas (I, 89-91).

Nel II libro, una rapida apparizione nell' Inferno fa Mercurio; apparizione già annunziata nel libro I dalle parole di Giove, il quale ordina al suo messaggero di scendere a chiamare l' ombra di Laio. E qui incidentemente si tocca del Lete e della profonda legge dell' Erebo, da cui quell' ombra è colpita:

> ... superas senior se tollat ad auras
> Laius, exstinctum nati quem vulnere, nondum
> *Ulterior Lethes accepit ripa; profundi*
> *Erebi lege* (I, 295-98).

Rapida l' apparizione di Mercurio, rapida e molto sommaria, a questo punto, la descrizione dell' Inferno. Solo dello Stige si fa espressa menzione e vi si dice ch' esso cinge tutt' intorno nove campi; gli altri fiumi non sono ricordati, se nell' *incendia torrentum* solo il Flegetonte s' ha da vedere accennato:

> ... Styx *inde novem circumflua campis,*
> Hinc objecta vias *torrentum incendia cludunt* (II, 5-6).

Più interessante è il libro IV. Vi è narrata l'evocazione che delle ombre fa Tiresia, assistito da Manto. Un primo accenno allo Stige e al nocchiero infernale è nelle parole di Tiresia alle sedi tartaree:

> ... vulgusque cava sub nocte repostum
> Elicite, et *plena redeat Styga portitor alno* (IV, 478-9);

dove è lo Stige il fiume che le anime passano sulla barca di Caronte, e che esse ora, evocate da Tiresia, dovrebbero ripassare. L'invocazione non ha effetto immediatò, e Tiresia la rinnova. Ma, ecco, Manto s'accorge che gli abissi hanno udito e che le ombre s'avvicinano: dice di vedere l' Inferno, e ne nomina quasi tutti i fiumi:

> ... et nigra patescunt
> Flumima, *liventes Acheron ejectat arenas.*
> *Fumidus, atra vadis Phlegethon incendia volvit,*
> Et Styx *discretis interflua Manibus obstat* (IV, 521-24).

E il Cocito? Qui non è nominato, ma più giù Tiresia dice alla figlia di vedere anche lui le ombre e in particolar modo ricorda Laio ed accenna al Cocito:

> Stabat inops comitum Cocyti *in litore moesto*
> Laius, immiti quem jam Deus ales Averno
> Reddiderat (604-6).

Il qual luogo riesce, mi pare, un po' contraddittorio con quello già riferito del I libro, e con un altro che segue. Si è presentato Laio sul margine di Lete, che non può passare; più giù Tiresia parla a Laio, e gli dice che gli otterrà di fargli superare la vietata sponda del Lete (Tunc ego te optata *vetitam trasmittere Lethen* Puppe dabo, placidumque pia tellure reponam Et *Stygiis* mandabo *Deis* — 622-24); qui, invece, Laio si aggira sulla mesta riva di Cocito. Una distrazione del Poeta? Una delle non poche confusioni ed incertezze della poesia classica in materia d'idrografia infernale?

Ad ogni modo, proprio in questo libro IV, ne troviamo l'accenno più particolare, almeno per l'Acheronte, per il Flegetonte e per lo Stige, insieme nominati. Anche nel libro VIII sono, un' altra volta, ricordati tre fiumi, ma non v'è l'Acheronte; v'è, invece, il Cocito, che, con lo Stige e il Flegetonte, assiste al giuramento di Plutone sdegnato:

> ... adsistunt *lacrimis atque igne tumentes*
> *Cocytos Phlegethonque; et Styx* pejuria Divum
> Arguit (VIII, 29-31).

E del libro VIII è importante un altro passo. Anfiarao, inghiottito dalla terra e precipitato " fino a Minos che ciascheduno afferra ", fa spaventare tutto l' Inferno. Se ne commuovono i fiumi, e ne freme Caronte, perchè egli è passato oltre senza la sua barca:

> Tunc regemunt *pigrique lacus, ustaeque paludes*
> Umbriferaeque fremit *sulcator pallidus undae*,
> Dissiluisse novo penitus telluris hiatu
> Tartara, et ad missos non per sua flumina Manes (17-20):

dove, se non si può dire che cosa indichino i *pigri lacus*, è certo che al Flegetonte si allude con *ustae paludes*; come è certo che lo Stige è indicato da *umbriferae undae*, chè lo stesso aggettivo, l'abbiam visto, è dato, nel libro I, al fondo dello Stige *(umbrifero Styx livida fundo)*.

Un altro tocco fugace dell'Inferno è nel libro XI. Tesifone invoca l'aiuto di Megera, la quale se ne sta presso suo padre, l'Acheronte, mentre Capaneo estingue nelle onde stigie il fuoco del dardo celeste:

... stabat tunc forte *parenti*
Proxima, dum coetu Capaneus laudatur ab omni
Ditis, et insignem *Stygiis fovet omnibus* umbram (69-71).

Vi son poi ricordati il Lete, come il fiume sulla cui riva vengono le ombre degl' insepolti:

... quod innumero *Lethaea examine gaudet*
Ripa, meae vires, mea laeta insignia (82-3),

e il Cocito, nelle cui acque Megera tuffa le ceraste per dissetarle:

... exultantque recentes
Cocyti de fonte comae (95-6).

Anche altrove è incidentemente ricordato il Lete, o lo Stige, o il Flegetonte, o l'Acheronte (non di rado, questi tre ultimi ad indicar proprio la regione infernale, e il primo dei tre, infinite volte, sotto la forma aggettivale con sostantivi come *undae*, *aequora*, *amnes*, *umbrae*, *deae*, *catenae*, ecc.); ma non v'è altro luogo nel poema che contenga più ampie descrizioni dei fiumi infernali.

Un' idea chiara, precisa di quell' idrografia, della sua ubicazione, dei suoi corsi, il lettore non mi pare che possa formarsela; anzi intorno a qualche punto resta un po' confuso. Come, ad esempio, per quel che riguarda il fiume, che le ombre dei morti devono passare nella barca di Caronte. Non par chiaro se, nella concezione di Stazio, esso sia lo Stige, il Lete o l'Acheronte. Che sia lo Stige, lo direbbero, per lo meno, i due luoghi già riferiti, del IV (479) e dell'VIII (18), chè il *portitor* del primo ed il *sulcator* del secondo sono, certo, in relazione con lo Stige; ma farebbero credere sia, invece, il Lete e lo accenno a Laio, non ancora ricevuto dall'altra sponda di questo fiume I, 296-7 e IV, 622), e le parole di Tesifone (XI, 82-3), nelle quali la furia mena vanto dell'infinita schiera di ombre che, per virtù sua, errano intorno al Lete. E c'è poi, uscendo dal poema maggiore, un luogo delle *Selve*, da cui si potrebbe dedurre che il fiume, che fa attraversar il *portitor*, sia l'Acheronte (Lib. II, car. VI, 80-1): il poeta si rivolge a Fileto, di cui piange la perdita, e dice:

... jam *litora duri*
Saeva, Philete, senis, *dirumque Acheronta* videbas.

Il *Dirumque Acheronta* non è come un'amplificazione di *litora saeva duri senis*, i crudeli liti del duro vecchio di Caronte? Comun-

que, questa è per me questione secondaria, ed io vi ho accennato solo per conchiuderne che nella poesia di Stazio Dante non aveva un modello di precisione e di limpida topografia, per quel che si riferisce ai fiumi dell' Inferno.

*
* *

Un poeta molto letto nel Medio Evo, e perciò non ignoto a Dante, fu Claudiano (1). Dei fiumi infernali Claudiano tocca in più luoghi, principalmente, com'è naturale, nel *De raptu Proserpinae*. Una vera descrizione dell' Inferno non c'è propriamente in questo poemetto, ma pur vi sono degli accenni idrografici. Ve n'è subito uno nell'invocazione che fa il poeta ai numi sotterranei, ch'egli dice circondati da Stige:

> ... quos *Styx liventibus ambit*
> Interfusa *vadis*, et quos *fumantia torquens*
> *Aequora* vorticibus *Phlegethon* perlustrat anhelis (I, 22 4);

nel qual passo non isfugga che dello Stige si parla come d'un fiume che circumfluisce e che del Flegetonte non è taciuta la tradizionale caratteristica di fiume caldo e fumante. Altri fiumi qui non compariscono, ma ben essi sono nominati più giù, quando è notato il silenzio che, nei regni d'abisso, si fa alla voce sdegnata, sicchè s'ammutiscono anche i fiumi, che qui sono tre:

---

(1) Lo veggo citato, e la cosa non è senza significato, nel commento di Pietro. A proposito del quale, voglio ricordare che, proprio nella chiosa al Veglio di Creta o a quel che riguarda i fiumi infernali, egli ci dà i seguenti versi:

> Tartareis oris numerantur flumina quinque
> Cocytus, luctus, Acheron est sine salute,
> Est ardens Phlegethon, Lethes, oblivio mentis,
> Styx est tritities, superis est illa timenda.

Li dà anonimi, ed io, appena li ho letti, ho avuto l' impressione che fossero dei versi mnemonici, i quali corressero, nelle scuole medievali, per sintetizzare quelle determinate nozioni classiche. Il Rajna, al quale ho espresso questo mio sospetto, mi scrive: " i versi possono bene esser detti, con sicurezza, medievali, e com' ella ben pensa, destinati all' uso scolastico. Sono costrutti colle nozioni che correvano a quel tempo ". Il dotto e venerando maestro ha, inoltre, la cortesia di comunicarmi che nel *Catholicon* di Giovanni da Genova, nel quale invano però egli ha cercato i versi riferiti da Pietro, v' è un passo, dove si tocca dei cinque classici fiumi infernali, e se ne danno le etimologie.

... et *presso lacrymarum fonte resedit*
Cocytos, tacitisque *Acheron* obmutuit undis,
Et *Phlegethonteae* requierunt murmure ripae (I, 86-8),

dove, si noti, il Cocito è fiume formato da lacrime.

Altrove, nel libro I, è nominato ora lo Stige, ora l'Acheronte, per l'Inferno in genere, ma v'è un passo in cui comparisce, quasi da sè, il Lete come il fiume dell'oblio. Plutone è per uscire fuori dal suo regno, a compiere il ratto, ed Aletto aggioga i destrieri, che pascevano nei prati di Cocito e che andavano errando e bevendo l' acqua del Lete. Perchè siano avvicinati qui questi due fiumi non si capisce :

.... torvos invisa jugales
Alecto temone ligat, qui pascua mandunt
Cocyti, spatiisque Erebi nigrantibus errant
Stagnaque tranquillae potantes marcida Lethes
Aegra soporatis spumant *oblivia* linguis (I, 277-81).

Il Lete, poi, come il fiume su di cui si dà il dominio a Proserpina, è ricordato nel II libro. Nel quale gli altri fiumi, e propriamente tre, per onorare la regina, subiscono delle trasformazioni: Flegetonte è personificato, Acheronte e Cocito se ne vanno gonfii, quello di latte, questo di vino dolcissimo:

.... Dominis intrantibus ingens
Assurgit *Phlegethon ; flagrantibus* hispida *rivis*
Barba madet, *totoque fluunt incendia vultu* (II, 314-16):

personificazione che, pur nella sua stranezza, è consona alla natura ignea del fiume, mentre non si capisce perchè l'Acheronte si gonfii di latte (lacte novo tumuisse ferunt) e Cocito di vino (dulci perhibent undasse Lyaeo).

Della natura particolare del Flegetonte si tocca altrove, nel III libro (390-1):

.. donec Phlegethontis ad undam
Consistit, et *plenos excepit lampade fluctus,*

e nel VI degli *Eidyllia*, sulla fonte *Aponus:*

Seu ruptis *inferna ruunt incendia* ripis
Et nostro *Phlegethon* devius orbe *calet.*

Una descrizione, più o meno particolareggiata, dell' Inferno Claudiano ci dà nel II libro del poema su Rufino, e vi tocca anche dei fiumi; ma neppure qui, dove il poeta pare voglia tracciare la pianta dell'Inferno, vi sono tutti i tradizionali fiumi. Vi si descrivono solo Cocito e Flegetonte, in mezzo ai quali si leva una torre:

> Est locus, infaustis quo conciliantur in unum
> *Cocytos Phlegethonque* vadis immoenus uterque
> Alveus: *hic volvit lacrymas*, *hic igne redundat*.
> Turris per geminos flammis vicinior amnes
> Porrigitur, solidoque rigens adamante sinistrum
> Proluit igne latus; dextra Cocytia fundit
> Aequora, triste gemens, et fletu concita plangit.
> (*In Rufinum*, II, 466-72).

Ora, lasciando stare le non piccole difficoltà esegetiche di questo passo, che a noi qui non importano, restano evidenti le caratteristiche dei due fiumi, il Cocito, gonfio di lacrime, il Flegetonte, di fuoco; ma, ripeto, degli altri fiumi neppure un lontano accenno. Segue la descrizione delle pene, e incidentemente è nominato il Lete come il fiume, nel quale si compie la purgazione di alcune anime. V'è il ricordo del *portitor*, stanco per il grande numero delle ombre che trasporta, ma è un accenno scolorito e non si potrebbe assolutamente desumere quali acque egli solchi:

> Cuius ob innumeras strages angustus Averni
> Jam sinus, et plena lassatur portitor alno (502-3).

Da ultimo è nominato, non descritto, lo Stige:

> ..... agitate flagellis
> Trans Styga, trans Erebum... (522-3).

Nient'altro: sicchè neppure dai versi che narrano la discesa nell' Inferno di Rufino, e di particolari relativi al luogo e alle pene la narrazione non è priva, si riesce a ricavare un concetto chiaro dell' idrografia infernale, secondo Claudiano.

***

Molto poco, e nei particolari e nell'insieme, Dante trovava nel suo Ovidio. I nomi dei fiumi infernali (tranne quello del Cocito, che non è mai menzionato!) vi ricorrono di frequente, ma sono accenni

indiretti; spesso qualcuno di quei nomi, come Stige, sta per Inferno in genere, ma invano si cercherebbe, nelle varie opere di Ovidio, una descrizione minuta o sintetica dei fiumi infernali. Un fugacissimo tocco dell' Inferno fa Ippolito, quando racconta, alla ninfa Egeria, ch'egli morì vittima d'un disastro e andò a lavarsi nel Flegetonte, ma non vi dice altro:

.... vidi quoque luce carentia regna
Et lacerum *fovi Phlegethontide* corpus *in unda* (*Met.*, XV, 531-2).

Neppure Ovidio rinunzia a cantare una discesa al Tartaro: nel IV delle *Metamorfosi* vi fa discendere Giunone, nel X Orfeo, ma le due descrizioni sono molto sommarie. Nel X non è ricordato alcun fiume; nel IV si fa parola solo dello Stige: *Styx nebulas exhalat iners* (434). Lo Stige, che anche in Ovidio ricorre molte volte nella forma aggettivale e con sostantivi (come *undae*, *aquae*, *orae*, *umbrae*, *sedes*, *paludes*, ecc.), è ricordato anche nelle opere minori (*Ex Ponto*, *Tristia*, ecc.), ma, ripeto, così, di volo, non è mai descritto, nè in sè, nè in relazione con gli altri fiumi.

***

Ben altro si trova in Silio Italico, nelle cui *Puniche*, oltre a ricordi fugaci dei fiumi tartarei, v'è una non breve descrizione di quei regni. Nel libro XIII, si sa, è cantata la discesa di Scipione il giovane all'Inferno e vi è descritta, nel tutto insieme, la voragine che s' inabissa nel vano, cinta di limose paludi. Viene subito la descrizione dei fiumi:

.... late *exundantibus urit*
Ripas saevus *aquis Phlegethon*, et, turbine anhelo
Flammarum resonans, saxosa *incendia* torquet.
Parte alia *torrens Cocytos sanguinis atri*
Vorticibus furit, et spumanti gurgite fertur.
At, magnis semper divis regique deorum
Jurari dignata palus, picis horrida rivo,
Fumiferum volvit Styx inter sulfura limum.
Tristior his *Acheron sanie crassoque veneno*
Aestuat, et, gelidam eructans cum murmure arenam,
Descendit nigra lentus per stagna palude.
Hanc potat saniem non uno Cerberus ore.
Haec et Tisiphones sunt pocula, et atra Megaera
Hinc sitit, ac nullo rabies restinguitur haustu.
Ultimus erumpit lacrimarum fontibus amnis
Ante aulam, atque aditus, et inexorabile lumen (563-78).

I fiumi propriamente infernali son nominati tutti, ma ve n'è uno di più, di cui non è detto il nome, mentre la natura del Cocito vi è diversa da quella che è nella tradizione poetica. Il Cocito, da nessun poeta è detto *torrens*, com'è in Silio, e per alcuni è formato di lagrime; ora a fonti di lagrime anche in Silio si accenna, ma il fiume che ne deriva non è, naturalmente, il Cocito, nominato prima: è, invece, l'*ultimus amnis*, che non si può identificare. Dunque Flegetonte, Cocito, Stige, Acheronte, un quinto anonimo. Perchè ordinati così? Non si saprebbe dire. E ne son chiare le derivazioni? Ne sono evidenti i corsi e le comunicazioni? Tutt'altro; però è notevole che qui sia, comunque compendiata, tutta l'idrografia tartarea. E non voglio omettere che sul Flegetonte e sulla qualità delle sue acque il poeta ha occasione di tornare più giù, toccando della pena inflitta alla scellerata Tullia, la quale nuota nelle onde bollenti di detto fiume e ne ha il volto flagellato:

> *Ardenti Phlegethonte natat: fornacibus atris*
> Fons rapidus *furit;* atque ustas sub gurgite cautes
> Egerit, et *scopulis* pulsat *flagrantibus* ora (836-8).

Silio, adunque, se non ci permette di ritrarre bene la pianta di codesti fiumi, ce li nomina tutti e ce ne descrive la natura.

Ma Dante lesse mai le *Puniche?* È temerario l' affermarlo, benchè si sia trovata qualche eco della poesia di Silio in autori medievali (1); e benchè pure una tal quale impressione possa o debba fare il luogo ora riferito intorno a Tullia. Non è questa una *violenta*, immersa nell'acqua cocente del Flegetonte? Ma io non voglio dedurre nulla, e l'affinità può esser fortuita ed aver altra origine che la conoscenza delle *Puniche*. Nè io ho toccato dell' oltretomba siliano con la pretesa di farne una sicura fonte dantesca. Ho voluto spingere lo sguardo fino a lui solo per compiere la ricerca di quello che aveva fantasticato la poesia classica intorno alle acque del Tartaro e vedere fino a che punto essa, in genere, abbia aiutato Dante nella sua costruzione. Per la quale, poi, s' intende, come per tante altre, la sua fantasia ebbe la spinta principale da quell'*Eneide*, ch'egli sapeva " tutta quanta ", ed a cui avevano volto lo sguardo, con maggiore o minore libertà, nell' imitare, gli altri poeti latini sopra esaminati.

Però, francamente, non si può dire che Virgilio più degli altri poeti abbondi di particolari e ci fornisca tali dati topografici da farci

---

(1) Come ricordò l' Occioni, ch' ebbe tal notizia dal Torraca, di cui si possono, a questo proposito, leggere le pp. 208-9 delle *Nuove Rassegne*, Livorno, Giusti, 1894.

ricostruire con sicurezza una pianta di tutto il suo oltretomba. Anzi non è scevro d'incertezza, benchè essa gli derivi dalla letteratura greca (1). E, in un certo senso, per quel che concerne i fiumi, mi pare quasi che ci sia più organicità in Silio che in Virgilio; ma, naturalmente, Virgilio c'interessa per Dante.

***

Or bene, in Virgilio, si sa, l'Acheronte, lo Stige, il Cocito, il Flegetonte e il Lete sono tutti nominati, ma non sono ben distinti. Dopo il vestibolo il poeta pone l'Acheronte, dopo questo il Cocito, in cui quello erutta tutta l'arena; ma se l'Acheronte finisce nel Cocito, egualmente il Cocito e lo Stige, confusi, formano uno stesso fiume o palude.

Tuttavia non mancò chi scorgesse nel disegno virgiliano maggiore precisione; vi fu chi, pur riconoscendo che Virgilio " non curò molto la determinatezza topografica", e dette anche lui nel vago, affermò che è " indubbio ch'egli dovesse avere in testa un disegno più preciso ". È il dotto, compianto latinista Federico Eusebio, che diceva così: " Io credo che qualche accenno troppo breve ed astratto non rappresenta che un segnale, dirò così, mnemonico di cose, su cui il Poeta intendeva di tornare con opera esplicatrice nel rilavoramento definitivo di tutto il poema. Certi versi han tutta l'aria di essere di quelli, ch'egli chiamava *puntelli provvisorii*... Con lo studio non solo del sesto dell'*Eneide*, ma di tutte le opere virgiliane, io credo d'essere riuscito a costruire quasi al completo il disegno che doveva essere nella mente del Poeta. Lasciando il vestibolo, ecc., la vera città dei morti era ricinta da tre fiumi *circumflui*, Acheronte pel primo, Cocito mediano, Stige più interno, questo replicato per nove giri: in tutto una *undecemplice* circumvallazione fluviale. La circunfluenza era in forma di spirale, sicchè Acheronte, rientrando, sboccava in Cocito; questo, per analogia, doveva sboccare nello Stige. Il quale poi dove si perdesse sarebbe inutile cercare: il quesito si riprodurrebbe all'infinito. A un certo punto tutti questi fiumi dovevano accostarsi e divenir

(1) Risalire a questa ora non preme. Mi sia consentito solo di ricordare che qualcosa d'incerto e d'indeterminato c'era pure in Omero. Nell'*Iliade* non si tocca che dello Stige, là dove si accenna alla discesa di Ercole all'Inferno (VIII, 366-9); nell'*Odissea* (X, 513-5) compariscono anche il Piriflegetonte, il Cocito e l'Acheronte. Appiè d'una roccia, dove deve avvenire l'evocazione, confluiscono, e cadono nell'Acheronte, due fiumi: Piriflegetonte e Cocito, ramo, quest'ultimo, dello Stige. Nient'altro; il resto è campato nel vago, e non è possibile, certo, abbozzare una cartina.

tangenti e comunicanti, oppur esser tagliati da un canale o guado trasversale; è il luogo, dove potevano tutti essere attraversati difilato dalla barca di Caronte. Di là dallo Stige doveva pararsi una cinta rocciosa, traverso la quale s'apriva l'antro di Cerbero e il passaggio all' interno. Qui anzitutto una specie di Limbo di aspettanti, che purgano la *labes* della materia corporea, per passar poi all'Eliso. Di là da esso un bivio: a sinistra il *Tartaro*, carcere dei dannati irremissibili, ricinto dal Flegetonte; a destra la *reggia di Dite*, per la cui porta si passa pure al parco, dirò così, elisio, sede dei giusti purificati. Di qui, per le porte del Sonno, un altro sbocco sulla terra, non lontano dall'antro d'Averno, per cui s'è entrati. Donde si arguisce che il viaggio, senza che mai sia detto, dev' essere stato a un dipresso circolare (1).

Ora, checchè ne pensino i dotti, io resto un po' perplesso innanzi alla ricostruzione dell'Eusebio, alla quale non mi pare che la poesia virgiliana dia tutti gli elementi ed in un tale ordine disposti; comunque sia, per quel che riguarda i fiumi, anche a ricostruirne il corso con l'Eusebio, è chiaro che l'evidenza, la precisione matematica non c' è. Il lettore di Virgilio ricorderà:

> Hinc via, Tartarei quae fert Acherontis ad undas.
> Turbidus hic caeno vastaque voragine gurges
> Aestuat, atque omnem Cocyto eructat arenam (VI, 295-7).

E poi la sacerdotessa dice, dando spiegazione, ad Enea:

> Cocyti stagna vides Stygiamque paludem,
> Dî cuius jurare timent et fallere numen (323-4);

dove dell'Acheronte non si fa più parola e si tocca, invece, della palude stigia, e allo Stige, o al Cocito solamente (l'*amnis severus*, com'è detto il Cocito anche nelle *Georgiche*, III, 37) si riferirà Enea, rispondendo a Palinuro, quando gli dice:

> Tu Stygias inhumatus aquas amnemque severum
> Eumenidum adspicies... (374-5).

(1) Ricavo questo squarcio da una lettera che, nel gennaio del 1912, l' Eusebio scrisse al D' Ovidio, e che il D' Ovidio ha avuto la cortesia di darmi, permettendo la pubblicazione senza punto venir meno a quella delicatezza che in lui è pari al suo alto ingegno, giacchè l' Eusebio, nella lettera stessa, consentiva la cosa.

E il solo Stige è ricordato più giù come il fiume che avvolge, con nove giri, tutto il Tartaro:

> ... tristique palus inamabilis unda
> Alligat, et novies Styx interfusa coercet (438-9).

Delle quali circumvallazioni non saprei dire fino a che punto Enea abbia potuto vedere bene l'origine, lo svolgimento e i loro rapporti con l'Acheronte e il Cocito, se la sacerdotessa non gli abbia detto o non gli abbia fatto vedere più di quello che il poeta ci dice che gli dicesse e gli mostrasse!

Dopo, Enea incontra il Flegetonte che circonda le mura del Tartaro:

> ... rapidus flammis ambit torrentibus amnis
> Tartareus Phlegethon.. (550-1);

e poi, nell'esilio remoto e tranquillo, vede scorrere il Lete:

> ... virgulta sonantia silvae
> Lethaeumque domos placidas qui praenatat amnem (704-5).

In fondo, dobbiam dire che nettamente distinti sono solo questi due ultimi fiumi, dai primi tre; ma non mi pare che le acque e il corso di quelli si possan rintracciare con sicurezza.

E tutt'altro che facile è pure il determinare di quale fiume sia custode e navalestro il vecchio Caronte. È nominato dapprima l'Acheronte come un fiume che fa gorgo e si versa nel Cocito, ed eccolo subito presentato (si direbbe sulle acque dell'Acheronte e del Cocito) il barcaiuolo infernale:

> Portitor has horrendus aquas et flumina servat (298).

Su quella riva si affollano infinite ombre che vogliono passare; Enea chiede spiegazioni, la Sibilla gliele dà subito:

> Cocyti stagna alta vides Stygiamque paludem,
> Dî cuius iurare timent et fallere numen.
> Haec omnis, quam cernis inops inhumataque turba est,
> Portitor ille, Charon: hi, quos vehit unda, sepulti,
> Nec ripas datur horrendas et rauca fluenta
> Transportare prius, quam sedibus ossa quierunt (523-8).

E dov'è più l'Acheronte? E dunque sono tutti una cosa il Cocito e lo Stige? E dove l'ha detto prima Virgilio? Come può l'Eusebio con questi

soli elementi veder tanto netta distinzione tra l'Acheronte, il Cocito e lo Stige? Più sotto, Caronte vede Enea, e il poeta dice *ut Stygia prospexit ab unda* (385); dunque lo vede dall'onda stigia, sicchè comparisce solo lo Stige, e l'aggettivo *Stygia* è dato alla *carina* che accoglie le anime: *Stygia vectare carina* (391).

Ma non occorre c'inoltriamo di più in una tale indagine (1). Basti solo l'aver elencato gli elementi della tradizione classica intorno ai fiumi dell'oltretomba, e l'aver mostrato come non pure nei poeti minori, ma perfino nel suo Virgilio, Dante trovava, per questa materia, solo accenni, schizzi, abbozzi, molte volte confusi, qualche volta contradittorii. E questo diciamo per rilevare ancora come Dante, con il suo spirito complesso, in cui si fondevano gli ardori della più alta poesia con i bisogni, e gli scrupoli quasi, della più rigida precisione, disciplinò quella materia caotica, incanalò quelle acque invisibili, e tracciò, con mano sicura, i loro alvei ed i loro percorsi. Io non presumo di dimostrare che l'idrografia dantesca sia chiara e netta come " in sul paese ch'Adige e Po riga ", ma, non v' ha dubbio, di precisione ce n' è quasi dappertutto e manca solo quanto può esser compatito, e compreso, con quel che di vago e d'indefinito la poesia, in certo qual modo, tollera e, direi, esige.

II.

La caratteristica principale, la nota più significativa delle acque dell'Inferno di Dante, sta nella loro origine, nell'unicità terrena della loro fonte e nella unicità del loro corso. Toccherò, forse, altra volta dell'importanza e del valore, che questo ha nella concezione morale e nella intuizione estetica del poeta; ora mi fermo a considerare le vicende di queste acque ed a vedere se il poeta lasci qualche incertezza in chi voglia, come è giusto si faccia con la grande poesia, andare in fondo e capir tutto.

---

(1) Fra i poemi classici e la *Divina Commedia* stan le visioni cristiane, che pur trattarono dell' oltretomba, ma per questa parte nulla offrivano a Dante. Ad ogni modo, in esse i fiumi non sono esclusi (vi abbondano, però, i laghi e gli stagni), e poichè i fiumi servono come ricettacolo di peccatori e come luogo di pena, le loro acque sono ora calde (*Visione d' Alberico*), ora nere (*Visione di S. Paolo*), ora sono nient' altro che sangue vivo (*Leggenda di S. Brandano*), ora non hanno nulla di straordinario (nella stessa *Leggenda di S. Brandano*), ora sono fetide e freddissime (*Pozzo di S. Patrizio*); ma son tutti anonimi quei fiumi. Invano cercheresti, e in un certo senso si capisce, uno Stige, o un Cocito, o un Flegetonte, benchè quelle acque siano e fredde e bollenti e malsane. S' incontra il nome *Acheronte* (*Visione di Tundalo*), nel testo latino, *Achorons*, ma è quello d' una grande bestia, e non ha che vedervi il fiume infernale.

Nessun dubbio ci dovrebb'essere intorno all'unicità del corso. Forse il solo Rossetti, com'ebbe a notare il Blanc, pensò che i quattro fiumi avessero ciascuno un'origine propria, dal colosso di Creta, e un proprio corso; ma lo stesso Blanc mostrò l'infondatezza d'una tale ipotesi con buone ragioni, di cui la più notevole è quella che deriva dal verso (XIV, 114) *Le quali accolte foran quella grotta*: le lagrime dunque, sgorganti da tutte le fessure della statua, riunite, forano la grotta, dove sta dritto il gran Veglio. E si potrebbe aggiungere, se fosse necessario, che l'unicità dell'origine e del corso emerge chiara anche dalla terzina che segue:

> Lor corso in questa valle si diroccia:
> Fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;
> Poi sen van giù per questa stretta doccia.

Le lagrime sono anche qui presentate come determinanti una sola corrente, e v' è anzi la forma singolare *lor corso*, *si diroccia*, prima che torni il plurale, *fanno*, unito però a *lagrime accolte*, le quali son quelle che formano, com'è detto chiaramente, i quattro fiumi. Fece bene dunque il Murari ad affermare, in modo sicuro, che " unico è il corso delle lagrime che scende dal monte Ida " (1).

Vediamo, intanto, dove ha luogo la prima apparizione delle " accolte lagrime ". *Fanno Acheronte*: ecco il primo dei quattro fiumi, il *gran fiume,* come si presenta a Dante, che spinge lo sguardo attraverso il fioco lume del vestibolo (III, 71): " *Vidi gente alla riva d'un gran fiume* ", *riva* che, poi, nella parola esplicativa della guida, diventa " la trista riviera d'Acheronte ". Qui, dunque, esso comparisce. Ma è stato, prima d'ora, menzionato? La *fiumana* del c. II (108): *Su la fiumana ove il mar non ha vanto*, è un vero fiume, deriva anche essa dalle lagrime del Veglio? È l'Acheronte forse? I più stanno per l'interpretrazione allegorica, qualcuno per un vero fiume, ben altro, però, dall'Acheronte; pure v'ha chi identificò la fiumana e l'Acheronte e basti ricordare tra gli antichi Benvenuto, tra i moderni il Tommaseo. Però non voglio tacere che, se quest'ultimo non ammette alcun dubbio

---

(1) Nell' articolo: *Per l' idrografia dell' Inferno dantesco*, inserito ne *La Biblioteca delle Scuole Italiane*, anno VIII, Serie 2ª, N. 2, 15 ottobre 1898, pp. 17-21. L' idea d' un fiume, che prenda lungo il cammino un diverso nome, com' è di quest' unica corrente dantesca, risponde anche alla realtà della geografia terrena. Si può pensare p. es. al Mincio, e soprattutto al caso, che Dante proprio descrive, dell' Acquacheta che " a Forlì di quel nome è vacante ", e si chiama Montone (XVI, 94-102). Virgilio scriveva del Tevere (VIII, 332): *Amisit verum vetus Albula nomen*, e Lucano dell' Isara (I, 400): *ad aequoreas nomen non pertulit undas.*

nell'interpetrazione e scrive, senz'esitare: " *Fiumana*: Acheronte, che al mare non dà tributo, ma cade all'Inferno ", il primo, invece, fa una specie di contaminazione delle due chiose, la realistica e la simbolica, perchè, dopo avere scritto: " *scilicet Acherontis fluminis de quo dicitur in capitulo sequenti* ", aggiunge: " *nam sicut per vallem currit flumen, ita per viam viciorum discurrit vita humana, labilis velut aqua* ". L' Ottimo vede nella fiumana una " viziosa e corrotta operazione di mondani ", ma, pur riconoscendo che di questa fiumana il poeta non fece menzione di sopra, sostiene che appiè della valle ci fosse " alcuna grandissima laguna ". Supposizione che non trova alcun appiglio nei versi del poeta; il quale descrive molto analiticamente gli ostacoli incontrati nella valle, e tuttavia non ha il più piccolo cenno di una tal fiumana; e questa, invece, avrebbe dovuto ben colpirlo, se gli aveva dato tanta noia e sulla sua riva egli aveva lottato con la morte. Ad ogni modo l'interpetrazione dell'Ottimo è sempre meno cattiva di quella che si contiene nelle prime parole, già riferite, di Benvenuto, e che trovò eco anche nel Giudici, che scrisse: " accenna all'Acheronte, fiume dell'Inferno presso il quale già Dante si trovava " (1). L'Ottimo, non intuendo la natura affatto allegorica della fiumana, quale l' aveva ben visto il Buti (" questa che ora chiama *fiumana* di sopra chiamò *selva* "), vide bene, per altro, che non all' Acheronte poteva alludere Beatrice dicendo:

> Non vedi tu la morte che il combatte
> Su la fiumana ove il mar non ha vanto?

Dante è ancora lontano dall'Acheronte, quando Beatrice scende nel

---

(1) La *D. Commedia, con illustrazioni e note* di P. E. Giudici, Vol. unico, Firenze, 1846, p. 69. Il Michelangeli (*Sul disegno dell' Inferno dantesco*, Bologna, Zanichelli, 1905, p. 51) combatte giustamente quest' opinione, che fu anche del Fornaciari (*N. Antologia*, agosto, 1887), ma, in fin della nota, dice cosa che mi pare arbitraria o, per lo meno, equivoca. Egli scrive: " quivi (nel v. 108 del c. II) s'allude al selvaggio, diserto, pauroso luogo della superficie terrestre, in cui Dante era combattuto dalle fiere, luogo che si reputa Firenze, poi significata similmente nel *Purgatorio* (XIV, 59-60 e 64) con le frasi *la riva del fiero fiume, la trista selva* ". Ora, che la *trista selva*, nel luogo del *Purg.*, sia Firenze non v' ha dubbio, ma che sia Firenze la selva del c. I dell' *Inf.* è molto discutibile; ad ogni modo, perchè questo raccostar la *fiumana* dell' *Inf.* con *la riva del fiero fiume* del *Purg.*, se, quella, anche per il Michelangeli, è simbolica, mentre questo è un vero fiume, l' Arno? Le parole del Michelangeli farebbero quasi quasi credere che per lui la *fiumana* non è, sì, l' Acheronte, ma che simboleggi il *fiero fiume* del *Purg.*, cioè il fiume di Firenze. La qual cosa non è chi non veda quanto sia fantastica e strana.

Limbo e parla a Virgilio, e il pericolo, anzi la lotta angosciosa, nella quale Beatrice presenta Dante a Virgilio, è reale, è in tutto il suo vero tormentoso svolgimento. Sulla riviera d'Acheronte non si combatte, lì ci si piomba che la morte, e quella dell'anima e quella del corpo, ha già vinto, mentre Beatrice si riferisce specialmente alla morte dell'anima, cui Dante si avvicinava, e quindi la fiumana, su cui egli si dibatte, non può essere che del tutto allegorica. Bene, dunque, i moderni, tra i quali il Flamini, che giustamente chiama questa fiumana fantastica non meno della valle (1), hanno accettato l' interpretazione simbolica, che abbiamo già vista del Buti e che daranno poi anche, fra gli altri, il Vellutello e il Biagioli. I quali vanno ricordati, perchè illustrarono ampiamente il passo dantesco e ci offrirono felici richiami, il primo, citando un luogo di Isaia, che rileggo nel Blanc: " *cor impii quasi mare fervens et quiescere non potest* " (LVII, 20), il secondo, richiamando un punto di Boezio: " *itaque nihil est quod admirere si in hoc vitae solo circumstantibus agitemur procellis* " e premettendo l'*alpestre e rapido torrente ch' ha nome vita* del Petrarca (2).

Intanto mi si consenta di osar di obiettare al Tommaseo, e a chi lo segua, che contro la sua interpretazione sta anche l'uso e il vero significato di *fiumana*. Certo *fiumana* non è propriamente lo stesso che *fiume*. Non mancano, è vero, nella lingua antica esempii di *fiumana* o *fiumara* nel senso semplice di *fiume*; e ce ne dà qualcuno il Compagni ("Posseditore di così ricco luogo, attorniato di *belle fiumane* e utili alpi"), qualche altro il Pucci ("Il Comune di Firenze fece Colle. Come udirai, *appresso alla fiumana*"); ma, in genere, in questo vocabolo sentivano gli antichi delle note che il fiume non sempre ha: l'abbondanza delle acque, l' impeto, l'ampiezza, talora la torbidezza, qualcosa di minaccioso insomma. Ecco il Buti che scrive: " fiumana è più che fiume, cioè allagazione di molte acque ". Sicchè verrebbe proprio da dire che Dante non avrebbe chiamato *fiumana* l'Acheronte, che, infatti, è, ora, detto *gran fiume*, ora, *livida palude*, ora, *rio* e non altrimenti, ma che non ha i caratteri della *fiumana,* colti anche dal Buti.

Ma ne viene conforto, a quest'osservazione, dall'uso che della parola Dante fa nel poema? Essa non ricorre che altre due volte, e se è, in fondo in fondo, sinomino di fiume, ha, nell'un caso e nell'altro, qualcuna, almeno, delle caratteristiche che noi troviamo nel vocabolo. La Lavagna (la *fiumana bella* di *Purg.*, XIX, 101) è un fiume o torrente, e quindi, anche se bella, ha qualche nota della fiumana,

---

(1) *Il significato e il fine della D. C.*, Livorno, Giusti, 1916, Parte seconda, p. 184.

(2) Non meno efficaci sono le espressioni del Salmista, riferite dal Poletto: "*Circumdederunt me dolores mortis et torrentes iniquitatis conturbaverunt me* ".

cioè l'impeto; ad ogni modo il poeta ha sentito il bisogno di temperare con l'aggettivo, e se ancor più bella è la *fiumana* di *Par.*, XXX, 64 (*lume in forma di riviera Fulgido di fulgore intra due rive Dipinte di mirabil primavera*), e non. ha, naturalmente, nulla di pauroso, di torbido; essa ha però una grande, una straordinaria ampiezza, una " vera allagazione di molte acque ", mi suggerirebbe il Buti. Infatti la *fiumana*, da cui uscivan faville vive, la riviera fiammante, di lunga si fa, d'un tratto, circolare, diventa un lago di luce, sì ampio da superare la ciconferenza del sole: " *Sarebbe al sol troppo larga cintura* " (104-5). Ma, anche a prescindere da queste considerazioni, sta il fatto che il senso tragico, che Beatrice mette nelle sue parole, dà a *fiumana* proprio il significato più tetro e più pauroso, ci fa sentire in esso un non so che di torbido e di minaccioso e d'impetuoso, che nell'Acheronte non c'è, e che consuona benissimo con tutta la rappresentazione fosca della fantastica selva (1).

È chiaro che le lagrime del Veglio fanno la prima apparizione col fiume di Caronte; nè Dante ci permette di coglierne prima il corso (2). Ed è giusto non ce lo permetta, altrimenti quello che parla alla fantasia ed è, così, poetico, sfumato e vaporoso, sarebbe mera descrizione geografica o geologica. La lezione idrografica che, per ragioni tecniche e morali, il poeta fa far da Virgilio, giunge opportunamente dopo, quando quasi tutte le fantasie relative ai fiumi han trovato la loro effettuazione. Lì gli basterà dire: *Lor corso in questa valle si diroccia* (XIV, 115).

Meno indeterminato e meno vago, ed a ragion veduta, è l'insieme dei dati, che il poeta ci porge intorno a quelle lagrime, quando esse sono già incanalate nella valle inferna. Quei dati fisici, più

---

(1) Se la fiumana è allegorica, è naturale che *ove il mar non ha vanto* si spieghi, come fa il Torraca: " il mare non può vantarsi d'esser più ampio nè più pericoloso della fiumana del male ".

(2) Io credo del tutto inutile il lavorio di quei dantisti, che si affaticano a cercar la direzione della discesa delle lagrime, e a vedere se la infiltrazione delle acque sia a perpendicolo, e a determinare se sia conveniente o no porre l'Acheronte al perpendicolo di Creta e indurne delle misure. Dante non dice nulla di quella discesa; descrive la statua, parla delle lagrime che ne scaturiscono, accenna al forare ch'esse fanno la grotta del monte, poi al loro *dirocciare* nell'Inferno: null'altro. Per l'effetto estetico non occorre di più; anzi ogni ulteriore determinazione avrebbe scemato quel vago senso di mistero, e quindi di trascendenza quasi e di solennità, che infonde il sobrio e rapido tocco. Come lo scema, senza dubbio, il lavorio un po' fantastico di certi dantisti.

o meno precisi, esposti talora con una cert'aria di rigore matematico, devono anch' essi contribuire a formare nel lettore la viva illusione del reale, devono anch' essi dare la sensazione d' una realtà veramente vissuta dal poeta, devono, dirò col Porena, rendere più esteticamente efficaci le sue creazioni (1). E poichè anche le creazioni estetiche devono esser logiche, io trovo giusto che si cerchi come abbia divise Dante le acque infernali, e che si cerchi di seguirne il corso dal momento in cui ci si cominciano a manifestare. E abbiamo già detto che prima le vediamo con l' Acheronte, nella forma d' un fiume anulare. È un gran fiume l' Acheronte, proprio come Dante lo chiama appena ce lo presenta: " *Vidi gente alla riva d' un gran fiume* „ (III, 71), chè, per verità, scrive il Michelangeli, " nessuno dei fiumi terrestri può credersi maggiore dell' Acheronte dantesco, il quale si volge intorno all' amplissima bocca dell' abisso infernale „. Ed è, ad ogni modo, il più grande dei fiumi infernali. La sua grandezza, che il poeta ha percepito pur nella poca luce, la sua ampiezza si coglie molto bene anche attraverso la descrizione che Dante fa dell' arrivo di Caronte, del suo appressarsi, del suo venir per nave, che non dev' essere stato breve, se è durato tanto tempo quanto ce n'è voluto per il dialogo tra il barcaiuolo e Virgilio. E un altro tocco, da cui mi pare si abbia anche viva l' impressione dell' immensità del fiume, è nel verso: " *Così sen vanno su per l' onda bruna* „ (118), le cui parole iniziali mi sembrano più opportune, se il tratto d'acqua da solcare non è breve, e non è, quindi, vicina l' altra sponda.

Nè la grandezza del fiume deve parer contradetta dalle due espressioni, con le quali, anche, si denomina l' Acheronte: *livida palude*, prima, e *rio*, dopo (2). Lasciamo stare che una palude può anch'essere

(1) In *Rassegna critica della Letteratura Italiana*, V, nn. 9-12, pp. 244-55.

(2) Secondo alcuni, (il Michelangeli, per esempio), Dante chiamerebbe anche *riviera* l' Acheronte: " *Su la trista riviera d'Acheronte* „ (78). Ma è un abbaglio. Più altre volte il poeta usa questo vocabolo per fiume, piccolo o grande che sia; anzi dobbiam dire che ricorre sempre con tal significato: *la riviera del sangue.* (*Inf.*, XII, 47); *il vocabol di quella riviera* (*Purg.*, XIV, 26), che è l'Arno; *come augelli surti di riviera* (*Par.*, XVIII, 73); *lume in forma di rivera,* che subito dopo sarà detta *fiumana* (*Par.*, XXX, 61, 64); *verso questa riviera* (*Purg.*, XXVIII, 47), ch' è il Lete, chiamato di nuovo *riviera* nel XXXI, 82: *oltre la rivera.* Ma, come si vede, il caso è diverso, chè i luoghi riferiti non hanno mai, dopo il genitivo dichiarativo, il nome del fiume, com' è per *riviera d' Acheronte ;* sicchè qui è logico intendere, come fanno i più, " riva d' Acheronte „. Al che conforta anche, senza dubbio, il *fermerem li nostri passi,* di Virgilio (77). Esempii, che sostengano l' interpretazione del Michelangeli, non ne trovo nella lingua del tempo; però non voglio nascondere che un esempio v' è, ma dell' Ariosto: " Trovò una donna che *sulla riviera Di Senna era caduta e vi peria* „. Dove è evidente che *riviera* non può certamente significare *riva.*

grande, e può aver tant' acqua da dar vita ad un emissario, ma qui è evidente che nella scelta del vocabolo ha potuto molto il ricordo di più frasi virgiliane *(tristisque palus, livida vada)*, che si son quasi fuse nella *livida palude*; e si tenga presente che la *Stygia palus* di Virgilio ha dimensioni tutt' altro che meschine, se *novies interfusa coercet*.

Quanto a *rio* certo l' accezione più comune è di piccolo fiume o ruscello (" rio è acqua picciola, che esce di vena e vien giù dai monti ", scriveva il Buti), e Dante chiama *rio* il *picciol fiumicello* (XIV, 77), che spiccia dalla selva e si precipita in Malebolge. In latino *rivus* ha, si può dire, sempre il significato di piccolo corso d' acqua, e v' è un esempio di Ovidio (Plaudis, et *e rivo* flumina magna facis), in cui esso è proprio contrapposto a *flumen*, sicchè il provenzale e, ancora più, lo spagnolo vanno molto più in là del latino dando al corrispettivo di *rivus* il senso di fiume. Dante chiama *rio* il suo Lete, per ben tre volte (1). E se il Lete è un fiume di prim'ordine, è, però, sempre, più o meno, un fiume, e non si potrebbe dire certo *picciola acqua*. Lo chiama, sì, una volta *fiumicello* (XXVIII, 35), ma poi lo chiama sempre *fiume* (XXVIII, 62; XXIX, 7, 71, ecc.). Inoltre, e questo è importante, Dante chiama *rio* anche la *riviera del sangue, l'ampia fossa in arco torta (Inf.*, XII, 121). E ad ogni modo, non bisogna dimenticare che il *rio* detto dell'Acheronte è in rima, e che, alla fin fine, la poesia ammette una certa elasticità di linguaggio, ora rimpicciolendo ed ora esagerando. Oh non chiama Catone *isoletta* la montagna del Purgatorio, che sappiamo invece esser *il monte che si leva più dall'onda (Par.*, XXVI, 139), alta tanto da far impressione ad Ulisse ed ai compagni viaggiatori?

***

Abbiamo già notato, scorrendo i poeti latini, i luoghi che toccano dell'Acheronte, ed abbiamo visto come non c'è concordia tra di loro nella presentazione e nell'uso di esso, e come, a volte, l' incertezza si coglie tra i passi d'uno stesso poeta. Abbiamo visto, p. es., come in Stazio non è chiaro quale sia il fiume che le anime dei trapassati devono dapprima valicare, e solo nelle *Selve* abbiamo trovato un passo,

(1) Non una volta, come scrive il SANTI (*La " burella " e il " cieco flume "* ne *La Rassegna* di Flamini e Pellizzari, Firenze, ottobre-dicembre 1919, p. 281), chè al verso, al quale egli rimanda: *Ed ecco più andar mi tolse un rio* (*Purg.*, XXVIII, 25), vanno aggiunti altri due: *Tal che di qua dal rio mi fè paura* (XXIX, 141); *Drizzar gli occhi vér me di qua dal rio* (XXX, 66).

dal quale si può dedurre che un tal flume sia l'Acheronte, mentre dal poema maggiore pare sia lo Stige o il Lete. E, per ritornare a Virgilio, abbiamo visto che l'Acheronte, il Cocito e lo Stige non sono nettamente distinti, ed ora parrebbe che il flume da tragittare, per entrare nelle vere sedi dei morti, sia l'Acheronte, ora lo Stige. In Dante, invece, c'è vera distinzione, e i varii flumi, pur essendo parti d'una stessa corrente, forma e aspetti diversi di un unico corso, sono o appaiono ben separati l'uno dall'altro; sicchè il lettore, che segue i due pellegrini, incontra prima l'uno, poi, dopo sensibile distanza, il secondo, poi il terzo e così via: proprio come avverrebbe a chi visitasse una terra solcata qua e là da parecchi flumi. E a quest' impressione realistica contribuisce, credo, anche il fatto che in Dante ogni flume è come un inciampo alla prosecuzione del cammino, sicchè intervengono gli stessi casi che sulla terra, occorrono gli stessi mezzi a cui si fa appello trovandosi sulla riva dei flumi veri: si passano o in barca, o sulla groppa di animali e, talora, di uomini, o scegliendo il punto guadabile.

L'ordine, che il poeta nostro ha stabilito nella carta idografica dell' Inferno, è un'altra prova della potenza rielaboratrice e creatrice della sua fantasia. I versi virgiliani (295 sgg.) gli presentavano, sì, Caronte, e la folla delle anime accalcatesi sulla riva del flume e smaniose di passarlo, ma essi facevano una cosa sola degli alti stagni del Cocito e della palude stigia. Dante fissa l' Acheronte come il flume da far prima passare alle anime, e lo presenta con contorni proprii, netti e precisi, e con note non meno precise presenta gli altri flumi e le loro acque. Ognuno ha qualcosa di caratteristico, che si rivela anche nella nomenclatura, nella terminologia onde il poeta si serve per la descrizione che ne fa. Si può quasi dire che per ogni flume adoperi parole ed espressioni speciali, tra le quali non metteremo *rio*, che è come sinonimo di flume. Chiama, sì, palude l'Acheronte e lo Stige, ma quale differenza essi mostrano! Della palude acherontea non è detto altro che è livida; la palude stigia, invece, è fangosa, fetida *(gran puzzo spira)*, ha la belletta negra, ha il loto, ha del pantano, è una morta gora, una lorda pozza, una broda, è circondata da un'atmosfera grassa, da un fumo acerbo, dalla schiuma (1). Quanti particolari che coloriscono l' idea e producono un' impressione viva sulla fantasia del lettore! Direi che c'è un crescendo di fosco e di tetro nella descrizione di questi flumi. La riva dell'Acheronte è detta *trista* prima, e dopo, con tinta più colorita, *malvagia*; abbiamo notato

(1) Cfr. B. S. Lo Casto: *Per il disegno dell'Inferno dantesco*, Catania, Giannotta, 1906, p. 43.

le espressioni che caraterizzano lo Stige e che son come sintetizzate in quest' ultima: *la strada lorda* (IX, 100). L'acqua dell'Acheronte è detta *bruna*, in perfetta corrispondenza col *livida* usato poco prima, e l'aggettivo, s' intende, ha ben altro significato che il *bruna bruna* dato alla limpida acqua del Lete nella foresta paradisiaca (*Purg.*, XXVIII, 31); ma quella dello Stige, o meglio della fonte che produce lo Stige, è detta *buia assai più che persa* (VII, 103); e le sue onde sono *bige,* prima che scendano a piè delle *piagge maligne*, e poi son *sucide* VIII, 10), *torbide* (IX, 64).

Diverso dall'Acheronte e dallo Stige, è il Flegetonte, *riviera di sangue*, *ampia fossa in arco torta*, fossa di sangue, il cui bollore è ripetutamente rilevato e con l'espressione *bollor vermiglio* (XII, 101), e, poi, col *bollor dell'acqua rossa* (XIV, 134), e con le strida dolorose, *alte* dei *bolliti* (XII, 102), e con l'esser detto il *fosso*, per ben due volte, *bulicame* (XII, 117, 128). Rappresentazione, del resto, ispirata e conforme alla tradizione dei poeti latini, i quali s'accordano tutti nell'assegnare al Flegetonte acque calde, sulfuree. E non occorre ch'io ricordi il *torrentum incendia*, il *fumidus Phlegethon incendia volvit* di Stazio, e i *fumantia aequŏra* o i *fluctus plenos lampade* di Claudiano, o il notissimo virgiliano *rapidus flammis ambit torrentibus amnis.*

Del tutto nuova ed originale, invece, è la concezione del Cocito per la sua forma di lago gelato. Nei poeti latini non ha cenni ampii e, ad ogni modo, in nessuno ci si presenta alla maniera dantesca. Non tenendo conto del *torrens* che gli dà Silio Italico, esso è detto *severus*, *moestus*, *inamoenus*; da qualche verso si ricava che è un fiume di lagrime: prezioso cenno, quest' ultimo, per la spinta all' origine dantesca di tutti i fiumi, ma che non spiega certo il ghiaccio profondo del Cocito. E anche il Cocito Dante descrive con colori vivi, con immagini evidenti, come quando vuol dare l'idea dello spessore e della saldezza del ghiaccio (XXXII, 25-30), e con similitudini appropriate, con metafore vive, sicchè il poeta riesce nel suo intento, e ben ti mette nelle ossa quasi la sensazione d'un brivido, per l' insistere con certe voci e, soprattutto, per quei denti dei dannati, cha battono dal freddo, e per il tremore, che il visitatore dice di sentire laggiù, in quello stagno: *e io tremava nell' eterno rezzo* (XXXII, 75).

Pure, dunque, nella descrizione dei fiumi Dante mostra la potenza della sua fantasia e la sua fina capacità stilistica. Vediamo intanto fino a che punto è possibile seguire queste acque nella loro discesa. Il poeta, l'abbiam notato di già, con l'Acheronte ci mette, diremmo così, innanzi al fatto compiuto. I due viaggiatori lo incontrano nella sua fase piena, non ne vedono le scaturigini, nè la prima linea del percorso. Veggono bene però che esso è il primo fiume e che è come la soglia dell' Inferno, giacchè sulla sua riva piovono tutti i

dannati, pronti, o spronati dalla divina giustizia, a passarlo. Lo passano anche i due visitatori e si trovano, così, sull' altra sponda, ch' è la proda della *valle d' abisso dolorosa* (1).

---

(1) Io non devo indugiarmi sul come i due passino l' Acheronte. Dirò solo brevemente che io sono con quegl' interpreti, i quali credono che i due siano trasportati da Caronte. Mi pare ben lo dimostrasse l' Eusebio, che meritamente il d' Ovidio ricorda nel saggio *Flegias e Filippo Argenti* (*Atti R. Accad. Arch. Lett. Belle Ar.*, N. Serie, Vol. VII, 1919), dove, poi, a p. 45, sono studiate le ragioni, che l' artista ha potuto avere di velare il proprio tragitto sull' Acheronte. Come non veder sottinteso che Caronte passi Dante e Virgilio, quando si leggano con animo spassionato i versi *Quinci fur quete le lanose gote*, ecc. ? Che significherebbero essi ? L' ufficio di Caronte è di trasportare le anime; ecco che egli torna da uno dei suoi soliti viaggi, vede Dante e gli dice chiaro che non vuole o non deve trasportarlo. Virgilio gli dà sulla voce, e mette innanzi il Cielo che ha voluto la discesa di Dante. Il barcaiuolo non fiata più, non oppone più resistenza, il che deve significare che s' inchina o subisce il volere del Cielo e fa quello che il delegato di Dio, diciam così, Virgilio, gl' ingiungeva di fare. Anche altri custodi dell' Inferno s' oppongono a che Dante passi; Virgilio si fa scudo dell' aiuto divino, e le opposizioni finiscono. Che altro che passarli o no avrebbe potuto fare Caronte ? Oh che avrebbe addirittura preso e sollevato il remo per darlo in testa al povero Dante ? Quelli che mettono in campo l' intervento dell' angelo, e trovano la somiglianza con il luogo del canto IX, badano, mi pare, solo a dati ed elementi estrinseci e dimenticano la profonda differenza che c' è tra le due situazioni. Lasciamo stare che in tanto ha un significato particolare e costituisce un peculiare elemento drammatico l' arrivo dell' angelo alle porte di Dite, in quanto che esso è del tutto nuovo, insolito, straordinario; ma che bisogno c' era sull' Acheronte di un angelo, se il barcaiuolo s' era acquietato alle parole di Virgilio, se non aveva replicato, se s' era completamente rabbonito ? E che, forse, Virgilio si mostra, come farà più tardi, sgomento, abbattuto, sfiduciato dal poter andare innanzi ? Ben altro avvenne alle porte di Dite, per cui fu necessario un aiuto speciale, non comune. Caronte non aveva mostrato alcuna perfidia o *tracotanza*; ben l'avevano mostrato, invece, i più che mille *dal ciel piovuti*, e c' era stata la gran paura di Dante, e lo smacco del povero Virgilio. Solo davanti a Dite il maestro, dopo tutti i tentativi, deve dichiararsi incapace di andare innanzi da sè. Fino allora aveva superato tutti gli ostacoli, quindi anche quello di Caronte. Ce lo dice Dante stesso (non so se altri ci abbia badato), là dove egli domanda, a Virgilio, di Capaneo. E Dante si atteggia, durante il viaggio, a persona tenacemente memore d' ogni più lieve incidente, sensibilissima ad ogni novità, di cui porta vive le impressioni e le tracce, e in modo particolare, non dimentica le paure che già s' è prese via via ! Dante dice, dunque, a Virgilio:

> .... tu che vinci
> Tutte le cose, fuor che i demon duri
> Che all' entrar della porta incontro uscinci (XIV, 43-5).

Non confermano questi versi che solo innanzi alle porte di Dite la guida non riuscì a spuntarla ?

*
* *

L'Acheronte è perduto di vista, e i due sono già nel primo cerchio. Anche qui c'imbattiamo in un corso d'acqua, il piccolo fiume che difende tutt'intorno il nobile castello; ma può esso aver relazione con l'Acheronte? Cioè, può essere una prosecuzione, una manifestazione, una parte della corrente infernale? Ch'io sappia, nessun commentatore, essendo forse ognuno preoccupato più del significato simbolico di quell'acqua che d'altro, s'è fatta una simile domanda. Se l'è fatta, invece, il Michelangeli, che scrive (p. 58): " potrebbe (il bel fiumicello) fisicamente derivarsi dall'Acheronte e, per conseguenza, dal rigagno, ma la ragione allegorica vuole che sia cosa affatto indipendente dalle altre acque „. E potrebbe davvero fisicamente derivare dall'Acheronte il fiumicello? Dante, nel toccare degli altri tre fiumi, ne mostra gli anelli di congiunzione: d'uno, lo Stige, presenta la fonte, d'un altro, il Flegetonte, se non mostra la fonte e te lo mette subito sott'occhio, ben lo articola con l'ultimo, indicandone, come vedremo, la derivazione, l'emissario, seguendone, per un bel po', l'acqua, fino a coglierne l'eco lontana e facendo prevedere l'ultima parte della corrente: il Cocito. Questi caratteri estrinseci mancano nel cenno sul fiumicello, che ha, invece, l'aria d'un'acqua speciale, tutta locale, direi, eternamente in moto, priva di fonte e priva di foce: elemento locale, un po' come la luce *ch'emisperio di tenebre vincìa* (IV, 69).

Senza dire, poi, che alla possibilità della derivazione dall'Acheronte si opporrebbe anche la natura dell'acqua. La quale è livida nell' Acheronte, melmosa e sucida nello Stige, sanguinolenta e bollente nel Flegetonte, congelata nel Cocito; mentre di quella, che circonda il nobile castello, è detto che è bella: " un bel fiumicello „. Sì, il rigagno si trasforma, prende quattro varii aspetti, ma, come si vede, essi son tutti ben consoni all' origine della corrente e tutti, più o meno, tetri. Ora una trasformazione in meglio non sarebbe un po' strana e in disaccordo con tutto il resto del corso? Bene argomenta, invece, il Michelangeli quando tocca della ragione allegorica, chè anche questa cospira a far ritenere che quell'acqua **sta a sè del tutto**. Le acque derivanti dal Veglio hanno una funzione punitiva, e questa è, invece, affatto estranea al piccolo fiume che difende il castello.

Ma non voglio insistere sulla cosa. Non mi fermerò punto sul valore allegorico del fiume, benchè riconosca che sia giusto ci si vegga l'allegoria e la si cerchi in questo caso. Passo anch'io il fiumicello " come terra dura „, e vado oltre in traccia della nostra vera corrente.

Essa riappare nel quarto cerchio. Dice il poeta:

> Noi ricidemmo il cerchio all'altra riva
> *Sovra una fonte che bolle e riversa*
> Per un fossato che da lei deriva.
> L'acqua era buia assai più che persa:
> E noi, in compagnia dell'onde bige,
> Entrammo giù per una via diversa.
> Una palude fa, che ha nome Stige,
> Questo tristo ruscel, quando è disceso
> Al piè delle maligne piagge grige (VII, 100-108).

Questi versi, che considerati in sè sono semplici e piani, guardati, invece, nell'insieme dell'idrografia infernale, messi in rapporto soprattutto con un passo del c. XIV (121-3), dove pare sia colta la singolarità che il *rigagno* appaia in quel punto, e non altrove, suscitano molti dubbii e presentano non poche difficoltà. Noi abbiamo lasciato l'acqua sull'orlo del primo cerchio, la ritroviamo qui che zampilla, come una polla, e poi si riversa in un fossato, che va a formare il secondo fiume dell'Inferno, lo Stige (1). Tra la fonte e lo Stige pare vi sia

(1) Con i più dei moderni, e con il Buti, io interpetro per "zampilla„ il *bolle* che, invece, da parecchi antichi, cioè dal Boccaccio, da Benvenuto, da Pietro e dall'Ottimo, è inteso come "bollente„ nel senso naturale della parola. *Bogliente, per divina arte,* dice il Boccaccio, ricordandosi, evidentemente, della pece dei barattieri (XXI, 16). E senza l' ombra del dubbio s' accosta agli antichi il Baldini, che, rilevando i varii elementi di pena nella palude stigia, tocca del bruciore di quelle acque (*La costruzione morale dell' Inferno di Dante*, Città di Castello, Lapi, 1914, p. 112 sgg.) Ma come non vedere che il *riversa* (*bolle e riversa*) chiarisce bene il significato metaforico di *bolle,* che è proprio del gorgogliare che fa l' acqua zampillando? *Riversa* non suppone lo zampillare? Quei commentatori, che prendono *bolle* nel senso proprio, allegorizzando, veggono stretta connessione tra il bollore e l' ira. " *Iste fons ebulliens,* dice Pietro, e valga per tutti, *est creatio tristitiae et irae, quae dicitur ebollitio sanguinis circa cor, pariens deinde in se tristitiam* „. Ora io credo che appunto questa preoccupazione del trovare un legame ideale tra la fonte e l' ira abbia fuorviato e fatto vedere dell' acqua bollente nella semplice acqua della fonte zampillante. Inoltre Dante tocca più volte dello Stige, che egli visita in barca; ebbene si ricava forse dai suoi cenni che l' acqua ne è calda, bollente? Non l' avrebbe esplicitamente detto il poeta, specie sul punto di percorrerla? In nessun modo egli sarebbe rimasto colpito dal fatto straordinario del passaggio su per un fiume di acqua calda? Non vi sarebbero gli echi di queste impressioni nei suoi versi? Mi pare che Dante si mostri ben sensibile davanti a realtà di simil genere, come davanti al Flegetonte o alla pegola dei barattieri. Anche il Baldini, con altri, a provare il bollore dello Stige si ferma al fumo del pantano, alla nebbia fitta. Ma questo fenomeno può derivare da altro motivo che, se non è la conseguenza dello stato melmoso della palude, è semplice nebbia, non estranea alla regione infernale e che si trova anche altrove, per

un notevole tratto per cui scorre, discendendo, il *tristo ruscello*, che genera il pantano fangoso, l'*onde bige in compagnia* delle quali il poeta dice d'essere avanzato giù.

Donde deriva questa fonte? Stando al c. XIV dell'*Inferno,* non vi può esser dubbio che sia, anch' essa, effetto delle lagrime; deriverà, dunque, più immediatamente, dall'Acheronte. Le lagrime, dopo aver presa la forma circolare acherontea, si dirocciano e ricompariscono in questa polla. Ma hanno seguito una via sotterranea? o la discesa è avvenuta allo scoperto, almeno in qualcuno dei quattro cerchi anteriori? Che sia seguita allo scoperto non risulta da nessun cenno. I due pellegrini non incontrano acqua di sorta nella visita ai quattro cerchi anteriori, chè il fiumicello del nobile castello, l' abbiam detto, può essere ben altra cosa, come ben altro può essere l' *acqua tinta* del terzo cerchio. E per il cerchio quarto possiam dire, con sicurezza, che il ruscello, non solo non vi apparisce punto, e che non è visto dai due poeti, ma non vi può essere in nessun modo, giacchè le due schiere, se *tornavan per lo cerchio tetro Da ogni mano all' apposito punto* (VII, 31-2), avrebbero dovuto incontrare il ruscello, o meglio non avrebbero potuto far quel cammino (1). A meno che non si supponga che il ruscello scorra proprio sul punto diametralmente opposto a quello, dove il poeta osserva che si verifica l' incontro seguito dall'*ontoso metro*. Ma la didascalia, diciam così, di Virgilio parla di *cozzi* *(In eterno verranno alli due cozzi)*, e tra i due non pone differenza; sicchè non è supponibile, mi pare, che l' uno dei due avvenga in modo diverso, e le due schiere si scambiino il saluto gentile da due opposte rive di un fiumicello.

---

esempio, nel pozzo dei giganti (XXXI, 37-9), dove non c' è acqua bollente, da cui salgano i vapori, e che c' è pure nel Purgatorio, nella cornice degl' Irosi (XVI, 1). E perchè vogliam dimenticare il verso di Ovidio, che ho ricordato a principio: *Styx nebulas exhalat iners* (Met., X, 434)? Non potè venire di qui a Dante l' idea, della nebbia nel suo Stige? Non è provato, mi pare, che l' acqua ne sia calda, e non è il caso di ripetere che " dal fumo fuoco s' argomenta "!

Strano poi quel che, in una nota, dice il Baldini, per dare un'altra prova del bollore stigio. " S' aggiunga, egli scrive, che lo Stige dantesco circonda la città di Dite come il Flegetonte il Tartaro virgiliano " (112). Sì, lo Stige fa in parte nell' Inferno dantesco quello che il Flegetonte fa nell' inferno virgiliano: cinge Dite, ma lo scambio, per così dire, si limita a questo; chè se il poeta avesse voluto farlo interamente, non ci avrebbe potuto presentare, come fa in effetto, il Flegetonte, modellato proprio, nella qualità dell' acqua, sull' *amnis flammis torrentibus.*

(1) Nel citato articolo il Murari riferisce e discute l' opinione del Filalete, che già s'era posto il problema del come corressero, se allo scoperto o sotterranee, le congiungenti dei fiumi infernali.

Eppure, in astratto, si direbbe che Dante abbia concepito le cose in questo modo. A un certo punto le acque dell' Acheronte sboccano dal loro letto e dal primo cerchio con un rigagno, il quale traversi allo scoperto, sempre in linea retta, il secondo, il terzo e il quarto cerchio, e poi sbocchi nel vallo che circonda Dite, formando così lo Stige; e poi, sempre sulla stessa linea, traversi il sesto cerchio, di lì si precipiti nel burrato del settimo, e, quindi, formata la riviera di sangue, traversi la selva, dal vivagno di questa sbocchi nella landa, e poi, rimbombando, precipiti nel cerchio ottavo, in vicinanza del quale i due poeti lo sormontano (ciò che non avrebbero potuto far nella landa) sulla groppa di Gerione, lasciandolo a destra:

> Io sentia già dalla man destra il gorgo
> Far sotto noi un orribile stroscio (XVII, 118-9);

e lasciando, così, che, senza più esser visto, l'emissario seguisse il suo corso in Malebolge, non si sa come sorpassando i muri divisorii tra bolgia e bolgia, e finisse col precipitare dall'orlo dei giganti giù nel nono cerchio. Solo con una concezione di tal sorta, cioè con una trasversale, suppergiù rettilinea, dall'Acheronte al Cocito, si capirebbe perfettamente che Dante non incontri l'emissario se non in un solo dei cerchi (fuor della selva del cerchio settimo), facendo egli soltanto una spirale, che compie tutto il giro, se non con l'arrivo alla Giudecca. Ma la trasversale tutta scoperta Dante non l'afferma punto, e, peggio, sembra che, col cenno del modo onde nasce lo Stige, sembra implicito che il corso sia in parte sotterraneo, come crede anche il Michelangeli.

Altro indizio di ciò potrebbe parere che nel burrato, dal sesto al settimo cerchio, e nel pozzo, dall'ottavo al nono, il poeta non ode il rimbombo, che ode invece dal settimo all'ottavo; ma questo può spiegarsi supponendo che l'orlo del burrato e del pozzo sia tanto largo da non udirsi l' acqua cadente, che invece Dante ode quando gli è vicina, ed ei ne avverte prima il “ rimbombo „ (XVI, 1-3), dopo aver lasciato Brunetto, e poi la caduta (XVII, 118). Altro indizio di sotterraneità darebbero i muri divisorii tra le bolge, salvo non si supponesse che ciascuno fosse interrotto, sicchè ci fosse come una filza di dieci archi ed avvallamenti per cui passasse l'emissario. Ma il testo tace, e sarebbe più che mai questo un lavorar noi di fantasia sul silenzio del poeta. Eppoi, il rigagno come traverserebbe e incrocerebbe lo sterco della seconda bolgia e la pegola della quinta? Salvo non si voglia ammettere l'idea, alla quale io non mi so acconciare, che anche lo sterco e la pegola siano formazioni e stagnamenti del rigagno,

come lo Stige, la riviera di sangue, il Cocito. Inoltre i peccatori della bolgia ottava, che sembra percorrano tutt' intero il giro, come sorvolerebbero il rigagno? Ma vi sono bolge nelle quali i peccatori girino tutta la circonferenza? La topografia di Malebolge, nei rapporti con la corrente delle lagrime, interessò anche il Murari, il quale osservò che qui bisogna distinguere " le bolge, in cui i dannati hanno tal pena che non è essenziale il giro continuo dei puniti per tutto il cerchio, e le bolge, in cui questo giro continuo è essenziale alla pena ". Rimanendo dubbioso per la bolgia degl' indovini, egli mise fra queste ultime la prima (*ruffiani* e *seduttori*), la sesta (*ipocriti*), la nona (*scismatici*). Ma io dubiterei moltissimo anche per la prima e per la sesta, e tutt'altro che sicuro sarei per la nona. Nessun luogo delle relative descrizioni ci costringe a quel che afferma il Murari. Ecco il primo cenno per i ruffiani e i seduttori:

> Nel fondo erano ignudi i peccatori:
> Dal mezzo in qua ci venian verso il volto,
> Di là con noi, ma con passi maggiori (XVIII, 25-7).

Qui è affermata la distinzione di due schiere che tengono cammino inverso, nient'altro (e quest' interpetrazione è avvalorata anche dalla similitudine seguente dei romani su per il ponte di Castel S. Angelo); ma che poi ognuna delle schiere compia il giro della bolgia non è detto, nè qui, nè altrove: chè, certo, non si potrà mica vederlo asserito nella terzina:

> Del vecchio ponte guardavam la traccia
> Che venia verso noi dall'altra banda
> E che la ferza similmente scaccia (79-81),

dove è solamente continuata la distinzione delle due schiere.

Nè vale il dire, col Murari, che, se ci fosse l' intoppo, cioè, se la corrente fosse allo scoperto, non due schiere vedrebbe Dante, ma quattro: una che va, un'altra che torna da un lato, e similmente dall'altro. Potrebb'essere benissimo che questo andirivieni facesse, su ciascun semicerchio, sempre una medesima schiera, la quale prima andasse e poi, giunta all' intoppo, facesse un fronte indietro: avvenendo in senso inverso lo stesso movimento, nell'altro semicerchio le due schiere camminerebbero sempre in senso opposto. Naturalmente bisognerebbe ammettere che, poi, dalla parte antitetica all' intoppo, il fronte indietro avvenisse per disposizione divina, non per impedimento fisico, e che non avvenissero, e quello e questo, contemporaneamente per le due schiere. Ad ogni modo io voglio solo notare, anche prescindendo dalla questione della corrente, che non vedo in nessun

cenno di Dante affermato esplicitamente il percorso intero e continuo dei peccatori in questa bolgia.

Nè un tal percorso veggo affermato per gl' ipocriti. Nel canto XXIII c'è qualche frase che potrebbe far pensare ad un giro continuo dei dannati, ma neppure qui di un tale giro troviamo esplicita dichiarazione e quelle frasi son troppo tenui e troppo vaghe. Dice, prima, il poeta:

> Laggiù trovammo una gente dipinta,
> Che *giva intorno* assai con lenti passi (58-9).

Ora può questo *giva intorno* significare che gl' ipocriti girano tutta tutta intorno la bolgia? Non mi pare, specie perchè l' imperfetto *giva* non è retrospettivo e contiene, invece, un'impressione immediata, relativa proprio alla vista del poeta in quel momento, e, quindi, non può dir tanto. Altro punto che seduce è il *Qualunque passa, com'e' pesa, pria (120),* detto di Caifas; ma, a rigore, qui è semplicemente dichiarato che ogni ipocrita fa sentire a quel *crucifisso*, passandovi su, il peso del suo corpo; però il verso non importa nè che ogni ipocrita percorra tutta la circonferenza, nè che ne percorra solo una metà e poi torni indietro. E non dimentichiamo, per l'una e per l'altra bolgia, che Dante visitatore coglie della statica, dirò così, dell'oltretomba un momento solo, una parte sola, quella che gli cade sotto gli occhi, e non sempre da quello che vede si può desumere, o vuole egli far desumere, quello che avviene nel resto dei cerchi.

Nè che si compia il giro risulta in un modo assoluto per quei della nona bolgia. È vero che Maometto, toccando dello strazio, a cui ciascun peccatore è sottoposto continuamente per mano d'un diavolo, dice:

> ... al taglio della spada
> Rimettendo ciascun di questa risma,
> Quando avem volta la dolente strada (XXVIII, 38-40);

però potrebbe bastare che quei peccatori compissero il giro, ritornando indietro, appena giunti alla sponda del rigagno.

***

Ma è necessario che torniamo noi un po' indietro a guardare quel che avviene della corrente attraverso il cerchio settimo. L'emissario della riviera, che poi precipita in Malebolge, è sotteraneo o pur no?

Il Filalete nega che il rigagno scorra visibilmente attraverso la selva dei suicidi e per due ragioni: l'una che lo *spicciare* del v. 76, c. XIV (Tacendo, divenimmo là ove *spiccia Fuor della selva* un piccol fiumicello), per lui significa un pullular di sorgente; l'altra che i due poeti, che traversano la selva, venendo da sinistra, passano poi la landa dei violenti contro Dio sulla riva destra del ruscello, senza che si accenni ad un valico, per cui molto probabilmente devono aver girato intorno alla sua nova fonte. Ma la ragione dello *spicciare* pare anche a me, come al Murari, tutt'altro che decisiva e convincente. Giustamente avverte il Murari che il *fuor della selva* attenua il significato di *spicciare*, quello, cioè, che vorrebbe vedervi il Filalete; ed io aggiungo che, mettendo in rapporto con la selva il fiumicello, è detto benissimo *spicciare:* anche noi oggi di un fiume, che, dopo aver percorso un bosco più o meno fitto e oscuro, esca in una pianura, diremmo che *spicci*, che sgorghi, quasi venga all'aperto.

Alla seconda ragione del Filalete, la ragione topografica, mi pare che abbia risposto bene il Murari. " Se fosse vero, egli scrive, ciò chè dice il Filalete, occorrerebbe supporre che i due poeti, giunti al margine interno della selva, fossero voltati a destra: allora la ripa del fiume, che era dalla loro parte, sarebbe stata la sinistra e per passare a destra sarebbe stato necessario ammettere o il valico del rigagno o che esso pullulasse là dove i poeti l' incontrarono e quelli ne girassero la sorgente. Vero è che Dante non dice aperto che egli e Virgilio allo sbucar della selva volgessero a sinistra, ma perchè nelle due circostanze, che deroga a questa norma (IX, 132-3; XVI, 112-14; XVII, 31-3), nota con esattezza la cosa, e Virgilio qui appunto, all' incontro del fiumicello, fa osservare al suo discepolo che per il *loco tondo* essi son venuti molto *pur a sinistra giù calando al fondo*, non credo si possa ragionevolmente negare che a sinistra piegassero i poeti anche quando, per evitare l'arena infocata, camminarono alquanto sul limitare interno della selva ".

Ad ogni modo questo è un dettaglio, riguarda il cerchio settimo, ma è certo ormai che non è possibile affermare con sicurezza che il rigagno delle lagrime scorra sempre allo scoperto. Il *si diroccia,* è vero, darebbe piuttosto idea di corso scoperto, con tante cascate o fossati, quante sono le rocce, cioè i cerchi o le pareti tra l' uno e l' altro; però l' espressione non è decisiva (in Dante s' incontra solo qui), ed è alla meglio ammissibile un dirocciarsi sotterraneo.

Ma la difficoltà grave contro l' idea della discesa tutta scoperta è la fonte dello Stige, e la difficoltà non si supera con l'ammettere, come il Michelangeli vorrebbe, che ad alimentare lo Stige vada un emissario secondario, diramatosi dal principale, senz' alcuna comu-

nanza col rigagno che spiccia dalla selva. Però tutto questo è mera congettura, chè Dante non dice nulla (1).

Il poeta, come, dopo aver toccato dell' Acheronte, ce lo ha sottratto alla vista, senza indicarci lo sbocco immediato, l' emissario, sicchè, solo dopo che noi abbiamo visitato quattro cerchi, lo avvertiamo e ci troviamo di fronte alla palude che il *gran puzzo spira*, così, di questa, dopo che ce l' ha fatta percorrere, ed anche più dettagliatamente che non sia avvenuto per il primo fiume, neppure ci mostra l' immediato dirocciarsi, il canale che dovrebbe poi alimentare il terzo fiume, la *riviera del sangue*. Questa è presentata senz' altro, in tutta l' ampiezza, e nulla è detto della sua origine prossima; cosa che avrà, certo, contribuito a crear l' idea che la *fossa* di sangue sta come uno stagno a sè, indipendente dal resto delle acque, un po' come la pegola dei barattieri; che non sia, insomma, da identificarsi con il Flegetonte. Il quale, invece, sarebbe proprio il fiumicello che spiccia fuor della selva.

È la tesi sostenuta dallo Zingarelli contro il Del Lungo nella recensione della bella lettura genovese del c. XIV dell'*Inferno (Bull.*, XIII, 7-9); ma non tanto il Del Lungo lo Zingarelli ha combattuto, quanto l' opinione comune, la quale, e lo Zingarelli lo rico-

---

(1) Con lo Stige codesti fiumi cominciano ad avere un valore ed un' importanza speciale che non avevano nella poesia classica, o almeno in quella certamente familiare a Dante. L' Acheronte è un fiume limite e c' è solo per esser passato, com' è nel mondo classico il fiume, qual esso sia, che le anime devono o che talora, pur volendo, non possono varcare. Lo Stige, invece, il Flegetonte e il Cocito, oltre a riprodurre, più o meno fedelmente, le fantasie classiche, diventano sede e motivo di pena per i dannati: cosa, ripeto, del tutto nuova, se prescindiamo e da quel che del Flegetonte si legge, come abbiamo ricordato, in Silio Italico ed anche dalla funzione che nelle visioni cristiane hanno le acque infernali. E la concezione di Dante è bene in armonia con l' origine speciale dei suoi fiumi, nuova anch' essa rispetto a quella dei fiumi classici, che gli antichi poeti lasciavan nell' ombra e nel vago. Nulla dirò ora del valore simbolico di queste acque, dei loro abitatori, delle pene di questi e della loro vita, chè un tal discorso sarebbe troppo fuori del mio argomento. Senza dire poi che intorno al dramma che si svolge su qualcuno di questi fiumi, intorno alla natura dei peccatori, che vi sono a penare, non mancano lavori speciali. Fra i quali, per lo Stige, mi piace ricordare la già citata *Memoria* del D'Ovidio, che, nella sua bella indagine ora filologica, ora psicologica, ora morale, nella fina intuizione artistica dell' imitazione virgiliana, nulla di quel non piccolo e non semplice mondo, ch' è la palude stigia, ha lasciato nell' ombra. Si vegga specialmente, per quel che può riguardare più da vicino il nostro tema, quanto l' acuto critico dice intorno all' ufficio di Flegiás e della sua nave piccioletta (pp. 37-40; e poi p. 45).

nosce, ha sempre veduto nella riviera di sangue il Flegetonte. Così il Boccaccio, così Benvenuto (preziosi entrambi, specie il secondo, che sente pure le difficoltà della tesi giusta e la imperfetta chiarezza del poeta), così il Buti, così l' Ottimo e il Vellutello, e così, si può dire, tutti i moderni. Tra i quali non si può forse annoverare il Fraticelli, che chiama Flegetonte il piccolo fiumicello ch' esce dalla selva e che, nel commento al c. XII, non dà alcun nome alla riviera di sangue.

Ora a me rincresce contradire un dantista come lo Zingarelli, ma mi par proprio che la verità sia nell' interpretazione tradizionale. Benvenuto aveva, sì, un po' di ragione, quando, nel chiosare i versi 134-5 del c. XIV, scriveva: "autor bene fingit hoc ad declarationem sui tractatus, *quia lector poterat faciliter falli in cognitione istius aquae quam numquam nominaverat nisi nunc tam manifeste se declarasset*"; ma lo stesso Benvenuto pur s' accorse che la riviera è il Flegetonte, e ad ogni modo non bisogna esagerare quel non so che di poco preciso e d' indeterminato che è nel testo; e bisogna soprattutto non chiudere gli occhi a quei punti che stanno decisamente per l' interpretazione tradizionale.

Alla bella prima, potrebbe parere che dica molto il fatto che nel c. XII, il canto dell' *ampia fossa in arco torta*, il Flegetonte non è mai nominato. Dell'Acheronte è detto esplicitamente il nome; non meno chiaramente è ricordato lo Stige; all'*ampia fossa* del cerchio settimo non è dato altro nome che *riviera del sangue*. Ma il Flegetonte era tale fiume, aveva, come s' è rilevato, tali caratteri precisi e costanti in tutti i poeti noti a Dante, che a Virgilio poteva, e, in un certo senso, per la celebrità del soggetto, doveva bastare la sola espressione *riviera del sangue*. Visitano l' oltretomba due, di cui uno ha cantato un famoso viaggio in quei regni, l' altro ha nutrito la sua mente di quella e d' altre simili letture. Finora hanno incontrato l' Acheronte e lo Stige, due fiumi classici; come non doveva trovar naturale Virgilio che il suo alunno s' aspettasse di veder gli altri fiumi infernali? E quando Virgilio gli dice: "... s' approccia La riviera del sangue... ", non doveva egli credere d' essersi spiegato benissimo? *La riviera*, dice Virgilio, e l' articolo determinativo ha bene qui il suo valore, non è posto a caso, ed è come il richiamo ad un elemento conoscitivo, diciam così, che ben doveva possedere l'alunno: *la riviera del sangue*, ch' è quanto dire il " fiume di sangue ". Poteva Virgilio supporre Dante così stordito da non ravvisare nell'espressione sintetica e poetica, ch'egli aveva usata, il nome proprio del fiume? Dante, sì, si compiacerà di atteggiarsi un po' a stordito a tal proposito, e si vede nel c. XIV, e avrà le sue ragioni drammatiche o didascaliche; ma abbiamo noi il

diritto di non capire bene l' espressione di Virgilio, di staccare da tutti i suoi precedenti classici l' espressione " riviera del sangue „ (1)?

Ma non nego che il mancato appellativo esplicito nel c. XII può un po' fuorviare chi non sente o non voglia sentire quanto è contenuto nella semplice indicazione : *la riviera*. Come riconosco che altro motivo di possibilità per l'equivoco sta nel fatto che il nome *Flegetonte* vien fuori proprio nella lezione a proposito del fiumicello scorrente giù per la *stretta docciù*, e che si svolge sulle rive di questo appunto.

Ma qual è la circostanza che, secondo il maestro, avrebbe dovuto far ravvisare a Dante il terzo fiume infernale? *Il bollor dell'acqua rossa* (XIV, 134), ed è giusto; giacchè i famosi connotati classici del Flegetonte, e soprattutto il verso dell'*Eneide*, con la chiosa serviana, dovevano illuminare l'alunno. Ora nell'acqua del fiumicello il bollore non c'è; di essa non è detto altro che è rossa: *Lo cui rossore ancor mi raccapriccia* (XIV, 78). Rossa, evidentemente, perchè immediata derivazione della riviera di sangue, perchè ancora sangue, ma, se sia poi il sangue ancora bollente, non risulta dal testo; e può essere benissimo che non conservi, quell'acqua, tutte le sue qualità, chè quest' invenzione è bene in armonia con le metamorfosi subìte dalla corrente, mentre diroccia. Il Michelangeli ammette che il ruscello non conservi il bollore, volendo bensì che gli resti almeno il calore, senza cui non si capirebbe perchè fumighi e riesca a spegnere le fiamme nevicanti. Ma ciò non è sicuro. Forse il bollore non persiste per ragione fisica, come non persiste nel ruscello del Bulicame, e, se guardiamo bene, l'altro termine del paragone, ispirato dalle acque viterbesi, insinuerebbe un relativo raffreddamento fisico. Ma non voglio insistere su quest'ultima cosa, e torno solo a rilevare come, dacchè il narratore introduce il ruscelletto, non si fa cenno di bollore, mentre una tal circostanza è molto evidente per la riviera di sangue; quasi direi che il poeta c' insista e la esprima direttamente e indirettamente: *in la qual bolle; sì mal c' immolle; il bollor vermiglio*; *i bolliti facean alte strida; che cocea pur li piedi; col bollor disserra.* E non poco dice anche *bulicame*, onde due volte (XII, 117 e 128) è detto il fosso di sangue.

Ora, se mettiamo tutte queste espressioni di fronte al *bollor dell'acqua rossa* del XIV, come non vedervi l' intima connesione tra

(1) *Riviera* qui ha il significato di *fiume*, non quello di *ripa*, come credette il Buti, che del resto ben vedeva qui il fiume: " *ripa* è lo piano allato al fiume et argine „. Naturalmente il Buti, non prendendo *riviera* per *fiume*, è costretto a leggere *in lo qual bolle*, riferendo il relativo a *sangue*, ma sarà una lezione del tutto arbitraria. Non la trovo neppure tra le varianti.

loro? (1). Può il verso del XIV non richiamar l'acqua sanguigna, dei cui *bollori* il poeta ha fatto tanti cenni, e può riferirsi, invece, a quella di cui in nessun modo è detto che bolla? Virgilio si sarebbe proprio mostrato poco esperto pedagogo a non prevedere l'equivoco nel quale sarebbe potuto cadere il discepolo, alla cui fantasia dovevano ben esser presenti quei bollori, che gli faranno poi esclamare: *Oh cieca cupidigia*, e nei cui orecchi doveva ancora esserci l'eco delle alte strida di quei poveri bolliti.

Ancora. Nulla dice, per lo Zingarelli, la piccolezza del fiume, spicciante dalla selva, che, per l'espressione *stretta doccia*, ha più l'aspetto d'un canale che d'altro? E a sì meschine proporzioni sarebbe ridotto l'ampio Flegètonte classico, il Flegetonte virgiliano che *ambit* i *lata moenia*, *triplici circumdata muro?* Mentre quelle proporzioni mi pare che siano ben rispettate se il Flegetonte è *l'ampia fossa in arco torta*. E ben risponde quest'ultima nota, la natura circumflua, al fiume virgiliano che circonda le mura; e hanno carattere circolare anche gli altri tre fiumi dell'Inferno dantesco, Acheronte, Stige e Cocito. Non è più armonico e simmetrico che forma anulare vi abbia anche il Flegetonte?

Inoltre il *dovea* della risposta, che Dante si fa dare da Virgilio (il bollor dell'acqua rossa *Dovea* ben solver l'una che tu faci), non suona meglio se si riferisce ad una realtà vista prima, e che doveva ancora ben esser fissa nella memoria? Non dico che non andrebbe, se riferito al flumicello, che scorreva in quel luogo, ma non v'ha dubbio che calzi meglio se richiama una cosa, diciam così, passata. Virgilio vuol significare al suo alunno che non avrebbe dovuto domandarglielo dove fosse il Flegetonte, e che avrebbe dovuto intuirlo già, alla vista della riviera sanguigna; sicchè a me par molto chiara a questo verso la chiosa del Torraca: " L'acqua rossa bollente del primo girone doveva farti capire che quello è il Flegetonte „; mentre non mi sodisfa troppo quella del Del Lungo, per l'equivoco che può generare: " dovevi nell'acqua sanguinosa e bollente da te veduta nel primo ed ora nel terzo girone di questo settimo cerchio aver riconosciuto Flegetonte „. Il Flegetonte è lì, è oltrepassato, non è sotto gli occhi; e non capisco come alcuni dantisti, e ne ricorderò due molto stimabili, il Poletto ed il Casini, chiamino Flegetonte, la riviera, prima, e il piccol fiumicello, poi. No. Questo ha molto del Flegetonte, perchè ne deriva immediatamente, mentre più giù quella stessa acqua sanguigna e calda, se non più bollente, perderà il rossore e finirà addirittura con il congelarsi; ma non si può chiamare

(1) MICHELANGELI: *Op. cit.*, pp. 56-7.

Flegetonte, se il Flegetonte è il fiume dei tiranni: come non si potrebbe chiamare, e nessuno se l' è mai sognato, Acheronte, sol perchè deriva da questo, quel ruscelletto, che sgorga dove i poeti recidono il quarto cerchio. Ad una tale chiosa quasi preferirei quella dello Zingarelli, che vede lì uno stagno a sè, qui il terzo dei fiumi infernali. Invece, il fiumicello è solo un emissario, che diciamo del Flegetonte, perchè ne deriva direttamente, ultimamente, ma che è, in sostanza, emissario di tutti e tre i fiumi anulari già incontrati. È insomma qui, tra il settimo e l' ottavo cerchio, quello che, tra il quarto il quinto, è il ruscelletto in compagnia del quale i due entrano " per una via diversa „, scendendo fino allo Stige. Ma dirlo emissario del solo Flegetonte non è possibile, perchè son sempre le stesse lagrime che fanno il corso determinante i tre fiumi, con la congiungente tra l'Acheronte e lo Stige, poi il rigagno, poi il Cocito.

Dante, ripeto, avrebbe potuto ben fingere che attraverso la selva l'emissario avesse perduto colore e calore; niuno poteva togliergli questa libertà di finzione, ma a lui non conveniva, perchè gli giovava invece lasciargli più o meno i caratteri del Flegetonte, che si accordavano con l'arena infocata e con la pioggia di fuoco, e perchè gli bisognava il corso fumoso, capace di petrificare le rive e ammortare le fiamme e, insomma, dargli lì un passo. E il poeta si sarà compiaciuto pensando esser fisicamente legittimo che avesse molto del Flegetonte un canale allora allora derivatone. Ma, non dobbiam dissimularlo, questo appunto fuorvia un po' il lettore, che, vedendo messo in tanto rilievo il rossore del fiumicello, facilmente suppone che ad esso si riferisca la convenienza del nome *Flegetonte*. E tanto più lo fuorvia, in quanto il poeta rileva qui soltanto il suo *raccapriccio*. Questo rilievo insinuerebbe l'idea che solo qui il poeta abbia visto il colore raccapricciante, il che sembrerebbe indicare che, dunque, la riviera non fosse il Flegetonte. Ma la riviera, fosse o pur no il Flegetonte, doveva sempre essere stata raccapricciante per il *bollor vermiglio*, e il non aver messo il raccapriccio nel c. XII può essere, al più, errore estetico, ma non fornir criterio a decider se la riviera fosse o no il Flegetonte. Il Del Lungo, ispirandosi al Tommaseo, dice che il raccapriccio il poeta l'abbia riserbato qui (c. XIV), perchè qui ne derivava maggiore effetto pittorico, tra il fosco della selva, il rosso del fuoco, il gialliccio della rena. Così riserbò qui il rilievo che nel primo girone " non curò „. E potremmo dire anche noi che è così; però che cosa importerebbe questo per la questione sostanziale? Ma è poi vero che Dante non curò il rilievo del *raccapriccio*, davanti alla riviera? Non c'è questa parola, ma c'è ben altro, mi pare; anzi, c'è molto di più. L'esclamazione

O cieca cupidigia, o ira folle,
Che sì ci sproni nella vita corta,
E nell'eterna poi sì mal c' immolle,

con la quale Dante interrompe la narrazione, dopo le parole di Virgilio che l'avevano attratto verso il fiume di sangue, non contiene qualcosa di più che il raccapriccio per quel fiume appunto?

Ad ogni modo, se al c. XII, può sembrare che spicchi meno il rilievo, per esser come staccato dall'insieme, mentre al XIV pare spicchi di più, per esser l'espressione più legata con il resto, sicchè quasi faccia veder come si generi il raccapriccio, per il *rossore* dell'acqua, questo può anche spiegarsi considerando che nel XII l'attenzione del visitatore poteva essere colpita e impressionata, più che dal colore del liquido, dalla vista di tanti *bolliti,* mentre davanti al fiumicello null'altro doveva muover la fantasia del pellegrino che il colore rosso, la natura sanguigna dall'acqua.

Ma proprio questo raccapriccio, che par tutto nuovo, seduce a credere che sia tutta nuova la cosa, e fa perder di vista la riviera. Dante, lo possiamo concedere, non ha preveduto o non ha curato la seduzione del lettore allo sbaglio. Ma sbaglieremmo noi, troppo, se stabilissimo delle distinzioni sottili tra il *rosso* o il *vermiglio* o sanguigno, come tra *lava* e *sangue.* Dante mi pare, invece, adoperi indifferentemente *rosso* e *vermiglio*, e non poche volte nota il rosso derivante dal sangue (*l'Arbia colorata in rosso; Vidine un' altra più che sangue rossa),* ma qui è opportuno ricordare un luogo, dove è prima usato *vermiglio* e subito dopo *rosso:*

Vermiglie, come se di *foco* uscite
Fossero. Ed ei mi disse: il *foco* eterno,
Ch' entro le affoca, le dimostra rosse (*Inf.*, VIII, 72-4).

Il Tommaseo nei *Sinonimi* ha, dal Firenzuola, che " *vermiglio* è quasi una specie di *rosso,* ma meno aperto „; però soggiunge: " oggidì è un rosso vivo e bello „. Nel Vocabolario dice: *rosso acceso.* E vogliam pur ricordare che nello spagnuolo *bermejo* è uguale a *rojo muy encendido.* Il vero è che *vermiglio* era un gallicismo poetico e commerciale per *rosso*, e cercar differenze sottili tra i due vocaboli è stato sempre uno sforzo. Ma fosseci pure la differenza che lo Zingarelli vuol vedere tra la prima e la seconda acqua, ma che forse un fiume di sangue bollente non sarebbe raccapricciante quanto la lava?

*
* *

Un altro cenno, che par fatto a posta per fuorviare, è la parola *notabile :*

> Cosa non fu dalli tuoi occhi scorta
> *Notabile*, com' è il presente rio,
> Che sopra sè tutte fiammelle ammorta (*Inf.*, XIV, 88-90).

Dal contesto immediato parrebbe che la notabilità stia nell'attitudine a spegner le fiammelle; sennonchè subito si vede che Dante alunno non la intende così, perchè chiede al maestro il perchè dica che quel rio è la cosa più notabile, e quindi Dante poeta pare voglia accennare fin d'ora al fatto, che poi Virgilio spiegherà, che il rio deriva dalla terra, dalle lagrime del Veglio, ed è lo scarico dei tre fiumi anulari e la sorgente del futuro stagno circolare. La notabilità è nella sua origine e nella sua funzione, non nel suo aspetto, che non è diverso, suppergiù, dalla riviera, di cui pure a suo luogo non fu detto che fosse notabile. Ma il lettore facilmente s' induce a credere che la notabilità sia tutta nel rossore, come in astratto sarebbe naturale che fosse, tanto più che quel rossore è stato qualificato raccapricciante. Solo a furia di coordinare tutto, si viene a vincere questa prima impressione, e a capire che il rio è notabile, perchè ha un'origine così particolare, e la sua postura in quel luogo richiama il bisogno d'una lezione così importante, così sostanziale per tutta la idrografia e topografia infernale. È una notabilità che potremmo dir didattica. Non è la prima volta che si son visti fiumi laggiù, e l'Acheronte, lo Stige e la riviera hanno ben più cospicuo volume e funzione, ma l'importanza, la novità del rigagno starebbe in ciò che finalmente il corso delle acque, derivato dalle lagrime, apparisce, non più in forma di acqua stagnante circolarmente, ma in forma di corrente che vada trasversalmente da un cerchio all'altro. In questo pare che il duca voglia attirar l'attenzione dell'alunno e dargli la chiave di tutto il sistema e fargli capire che se, per la prima volta, così tardi, incontrano il corso trasversale, gli è perchè non hanno girato per intero ciascun cerchio, ma han percorso solo archi di cerchio, sicchè, gira gira, hanno finalmente trovato lo sbocco.

Ma, e la fonte dello Stige? Essa costituisce tale difficoltà che, se non turba quando ci facciamo a scrutare le ragioni della notabilità del fiumicello, rende tutt' altro che piana l' interpretazione del verso: *Perchè ci appar pur a questo vivagno* (123), e degli altri: *Per chè, se cosa n'apparisce nuova, Non dee addur maraviglia al tuo volto*

(128-9). Non si era già incontrata altra trasversale, un altro sbocco? Non avevan visto, di già, le lagrime del Veglio, scorrere in forma non anulare, nel *tristo ruscello*, il cui corso i due visitatori seguirono per un po' nello scendere alla palude stigia? Nè si potrebbe intendere che il *rigagno* sia emissario del solo Flegetonte, della sola riviera di sangue, perchè son sempre le stesse lagrime che fanno il corso determinante i tre fiumi, e tra l'Acheronte e lo Stige Dante ha pur visto la congiungente. Il Filalete crede che qui ci sia un artificio del poeta per l'opportunità di dare una chiara indicazione della linea del suo viaggio; ma con ciò non si sana la contradizione, mi pare, e non rimane che supporre, col Murari, un piccolo neo, che non scema, del resto, la riverenza verso Dante, il quale forse qui " sdegnò gli appunti che potessero muovere un'analisi troppo minuta ".

Ad ogni modo, ciò non riguarda la questione del Flegetonte, che è ben chiaro sia la riviera, anche per quest'altra considerazione fatta già dal Michelangeli (p. 57). Dante dice:

> Fanno Acheronte, Stige e Flegetonta;
> *Poi* sen van giù per questa stretta doccia (116-7).

Quando se ne vanno giù le lagrime? Dopo aver formato i tre fiumi, dunque anche il Flegetonte, ch'è perciò oltrepassato (1). E dire la riviera uno dei soliti stagni delle Visioni è un dimenticare che Dante porta appunto il sistema e il carattere geometrico nelle scuciture delle Visioni e nella stessa *Eneide*. Qualche stagno v'è nel poema (la pegola dei barattieri), ma a che moltiplicarli senza ragione? Dante, l'abbiamo visto, a differenza di Virgilio, distingue lo Stige dall'Acheronte, circonda dello Stige, anzichè del Flegetonte, il suo tartaro e mette questo entro il Tartaro, in una sezione cui è appropriato, trasferisce il Cocito da cima al fondo, e il Lete elisio pone sulla cima del Purgatorio e tutti i fiumi non elisii, che ritiene nel proprio Inferno, connette tra loro, unifica, e dà come manifestazioni varie d'un sol corso, che

---

(1) Lo Zingarelli legge: " Poi sen *va* giù ", ma, sebbene io la trovi in tre antichi, Benvenuto, Buti e Boccaccio, è lezione, per lo meno, un po' strana, dopo i due plurali: *foran quella grotta*, *fanno Acheronte* e prima dell' altro *fanno* (*fanno Cocito*). Nè, pur volendo attribuire a Dante una sintassi così capricciosa, uno svolgimento nel periodo così saltuario, si può trarre alcun partito, per la tesi contraria alla nostra, dalla lezione *sen va*. Si ricolleghi pure il *sen va* al singolare *si dirocca* e si riferisca al soggetto singolare *lor corso*, ma, che è forse il Flegetonte codesto? Non è tutta la corrente, l'insieme delle lagrime accolte? Giustamente, dunque, nessuno dei commentatori moderni legge *sen va*, che nel Vandelli, poi, non trovo neppure tra le varianti.

fa derivare dalla terra. Queste sono correzioni, sistemazioni con significato profondo, morale, per ogni fiume. Ora isolare la riviera, e disarticolarla è, oltre il resto, un annullare in parte e un rendere incoerente il lavoro rielaboratore e quasi nuovo del nostro poeta.

Ma anche per noi " ormai è tempo da scostarsi „ e dal bosco e dal rigagno. Questo precipita, rimbombando, *nell'altro giro*, e il poeta lo segue con un certo interesse, giacchè del suono, che la caduta dell'acqua produce, coglie diverse gradazioni. È ancora lontano dall'orlo, e il rumore della cascata gli arriva come il ronzio delle arnie: *Simile a quel, che l'arnie fanno, rombo* (XVI, 3); dopo il discorso con i tre illustri fiorentini, i due poeti camminano, ma non molto, ed ecco che quel rumore è tale che coprirebbe la loro voce se ancora parlassero: *Il suon dell'acqua n'era sì vicino Che per parlar saremmo appena uditi* (92-3); e poi, fatto il confronto con l'Acquacheta, usa parole anche più energiche per indicare il crescere dell' intensità nell'impressione: *Trovammo risonar quell' acqua tinta Sì che in poc' ora avria l' orecchia offesa* (104-5). E questo che qui è solo un suono sgradevole, diventa poi uno strepito pauroso, un " orribile stroscio „, quando i due poeti scendono lentamente nel vano immenso, sulle spallacce di Gerione: *Io sentia già dalla man destra il gorgo Far sotto noi un orribile stroscio* (XVII, 118-9).

Lo *stroscio*, il fragore, è dovuto alla caduta dell'acqua, al precipitar a piombo ch'essa fa dalla cima al fondo del cerchio, ed è strana la chiosa di Benvenuto a questo verso (la riferisco per mera curiosità), giacchè egli crede nientemeno che il fragore c' è perchè la bestia rompe l'acqua col grande suo petto: " sicut videmus saepe quod equus facit quando intrat aquam, quia cum pectore frangit ipsam impetuose cum magno sono, ita bestia ista quae habebat amplum pectus plenum malitia, sicut dictum fuit supra, quod habet amplum tergum, modo rumpebat istam aquam cum magno fragore „. È superfluo notare che Dante non parla di questo entrare nell'acqua precipitata giù; ei tocca solo del rumore che sente, e che, dal verso *Perchè con gli occhi in giù la testa sporgo* (XVII, 120), si desume salga su, da notevole profondità, altrimenti non si capirebbe lo sporger attento della testa.

Piuttosto è da por mente alla parola *gorgo*. S' incontra solo qui un' altra volta — *Par.*, XXX, 68 — è nella forma *gurge: miro gurge*, ed è il lume in forma di riviera). Il Michelangeli (p. 55) crede implichi che l'acqua si sprofondi e sia inghiottita dalla terra e vada a far da emissario sotterraneo fino al Cocito; ma se *gorgo* è, in genere, luogo ove l'acqua corrente, rattenuta da checchessia, gira e fa forza per trovare

uscita, l'osservazione del Michelangeli, benchè importante, non è decisiva. Se l'acqua è inghiottita, il rigurgito, il vortice è molto meno vivo certamente.

Ma, produca la caduta dell'acqua solo una fossa, rigurgitante, o venga inghiottita, sia pur rumorosamente nel sottosuolo di Malebolge, è certo che essa s'invola misteriosamente. Dante la perde di vista, e non l'incontra più, altro che sotto la forma di Cocito. Questo s'identifica, si può dire, col cerchio nono, e ne costituisce la superficie. Infatti, quando Virgilio supplica Anteo di prendere e deporre lui e Dante nell'ultimo cerchio, dice, intendendo per *Cocito* la regione dei traditori: " *Dove Cocito la freddura serra* „ (XXXI, 123): verso efficace e che subito, specie con quel *serra*, fa presentire la natura e la compattezza del singolare fiume di ghiaccio, o meglio *stagno*, chè proprio così Dante lo chiama la prima volta, nella lezione idrografica del c. XIV (119 20): "... e qual sia quello stagno Tu il vederai „ (1). E Dante, tra i tocchi diretti e indiretti, insiste molto su questo lago, e lo mette così in gran rilievo, forse più che non abbia fatto con i fiumi precedenti. Si capisce, ciò deriva non da speciale importanza che abbia il fiume in sè, ma dalla varia e intensa e drammatica vita onde esso diventa come il teatro; tuttavia è pur da segnalare quest'effetto che il poeta ha ottenuto.

Un tratto scultorio è quello col quale ei presenta, direi così, la superficie del fiume, e il giro largo ed ampio della terzina è quasi espressivo dell'immensità del lago dispiegatosi alla vista del viaggiatore:

> Per ch' io mi volsi, e vidimi davante
> E sotto i piedi un lago che per gelo
> Avea di vetro e non d' acqua sembiante (XXXII, 22-4) (2).

Come efficace è pure il tratto che segue per dare un'idea adeguata dello spessore del ghiaccio, ed opportuno riesce anche il ritorno o il persistere della stessa sensazione che tutta s'accoglie, poi, come ho detto di sopra, nel verso: *E io tremava nell'eterno rezzo* (XXXII,75)! Povero Dante! Batte, si può dire, sulle stesse parole, quasi ad implorare il compatimento per il suo tremare laggiù: il *leitmotiv* si traduce

---

(1) Il verso *Dove Cocito la freddura serra* non fu inteso bene, mi pare, dal Vellutello. Egli scrive: " ove Cocito, quarto fiume infernale, come altrove abbiamo detto, serra la freddura, strigne, come vedremo, il ghiaccio „. Che vuol dire che Cocito strigne il ghiaccio? *Cocito* qui è accusativo, ed il soggetto, invece, è *freddura*.

(2) Della rassomiglianza col vetro il poeta si ricorderà anche più tardi: *E trasparien come festuca in vetro* (XXXIV, 12).

in più voci: *freddura*, che si ripete tre volte (e solo qui nella *Commedia*!) *ghiaccia* che occorre quattro volte (1), ed anche questa parola solo qui, senza contar *ghiacciati* che pure è riserbata al Cocito (XXXII, 125); e poi una numerosa famiglia, tra sostantivi e verbi, che s'aggiunge alle due voci più frequenti: *gelo, raggeli*, *s'aggelava*, *gelatina, gelati guazzi*, *gelata*, *fredda crosta*, *gelate croste,* a tacer di *mille visi fatti cagnazzi pel freddo* e del verso ch'è come non so se dire una scherzosa o cinica o amara denominazione del Cocito: " *Là dove i peccatori stanno freschi* „ (XXXII, 117).

Ho già notato di sopra la singolarità di questo fiume rispetto agli altri tre, perchè non solo esso prende forma di lago gelato, ma anche perchè di esso non è indicato alcuno sbocco, alcun emissario; come, al pari del Flegetonte, non ha, potremmo dir, l' immissario. O meglio, del suo immissario (che in fondo è il fiumicello che precipita in Malebolge) non vediamo l'ultima fase, la confluenza, che, invece, è così chiara ed evidente per lo Stige. Ma dove, poi, sarebbe dovuto andare a finire l'emissario? E se l'emissario non c'è, non ne vien di conseguenza che il volume d'acqua del Cocito, per la corrente che continuamente vi si scarica, è in continuo aumento? Non potremmo, quando il poeta ci fa passare il punto " *al qual si traggon d'ogni parte i pesi* „, domandare anche noi a lui quel ch'ei domanda al maestro: " *ov'è la ghiaccia* „? O meglio: " cresce sempre il suo spessore, si allarga, s'inabissa il suo bacino „? Certo Dante o sorriderebbe o s'infastiderebbe di tali domande, che gli sembrerebbero offendere i misteri della sua poesia e della sua creazione, e forse c' ingiungerebbe di star contenti al *quia*.

Ma è, anche, certo, che l'invenzione del ghiaccio è molto utile a spiegare come le acque infernali non vadano oltre e s' arrestino all'ultimo cerchio, senza scendere rasente al corpo di Lucifero e in vadere la natural burella; tanto più che l' acqua dovrebbe salire e non si sa dove andrebbe a scaricarsi. All' idea del ghiaccio il poeta sarà pervenuto soprattutto per ragioni morali ed allegoriche, ma chi per quella trovata volesse veder la spinta anche in tale ragione fisica, oso affermare che non penserebbe cosa tanto tanto strana.

***

Alcuni voglion vedere della connessione tra il Cocito e il *cieco fiume*, di cui tocca Catone. Diciamo, subito, qual esso sia il *cieco fiume*,

(1) XXXI, 123; XXXII, 53; XXXIII, 101; XXXII, 35; XXXIII, 117; XXXIV, 29 e 103.

che una tal fusione non è fisicamente possibile. Come le acque di Cocito non posson varcare il punto centrale della terra, così neppure può varcarlo, quel punto, il *cieco fiume*. Con questo, contro il quale i due poeti fuggono l'Inferno e salgono al Purgatorio, s'identifica il *ruscelletto* del c. XXXIV, 130. È davvero strana la chiosa del Buti al verso citato. Egli vi considera il *ruscelletto* come una continuazione del *rigagno*, di cui si parla nel c. XIV, che dopo " discende giuso al centro della terra e faccia Cocito, che s'agghiaccia per li venti dell'alie dello Lucifero ed entri nel fondo del pozzo di questo luogo, che l'autore descrive ". L'idea storta del Buti fu accolta dal Landino, e, contro l'uno e l'altro, giustamente osservò il Blanc — cosa del resto che aveva già obiettata Benvenuto *(istud est impossibile* per *naturam)*— che, se il ruscelletto fosse uno sbocco dei fiumi infernali, " dovrebbe correre in su per il monte ", o per lo meno, diremo noi, salire fino alla spiaggia di esso.

Ma io vorrei osservare un'altra cosa. Se il Cocito " tutto s'aggelava " , se lo spessore del ghiaccio era quello che sappiamo, quale acqua sarebbe andata a formare il cieco fiume? Invece il ruscelletto scende dal monte purgatoriale. Però io non so ammettere ch'esso sia uno sbocco del Lete, come, del resto, pensano parecchi (1). Giustamente il Santi combatte il Rossetti, che fu il primo ad esaltarsi nell'idea della felicità d'una rispondenza morale tra il Lete, che va a finire nel centro della terra, e i fiumi infernali, che terminano allo stesso punto. Già, però, il D'Ovidio aveva notato come " può anche parer brutto che un fiume paradisiaco finisca così (2) ". Ma non tutte le ragioni che il Santi adduce in difesa della sua tesi, che, d'altronde, è giusta, sono altrettanto giuste, specie quelle che si fondano sui concetti, dirò così, fisici e addirittura idraulici; ve ne sono però quante bastano a far riconoscere la bontà della tesi. Tuttavia non voglio tralasciar di notare che non si può dire, come mi pare intenda il Santi, che il ruscelletto, sia esso il Lete o altro corso d'acqua, vada ad alimentare i fiumi infernali. Come sarebbe ciò possibile? Per la ragione che l'acqua non può passare il centro della terra, senz'esser

(1) Tra questi non è da porre il Torraca. Lo noto perchè il Santi, a p. 280, n. 1, del citato articolo, mette il Torraca appunto tra i moderni che credono che " il ruscelletto, e quindi il cieco fiume, sia uno sbocco del Lete ". Il Torraca, invece, nel commento scrive: " certo il ruscelletto discende dal Purgatorio, giacchè seguendo il corso di esso saliranno i poeti; ma che derivi dal Lete, come alcuni credono, non pare ". E tra i moderni, che identificano il ruscelletto col Lete, non era da porre il Torraca, anche perchè, come vedremo, egli non identifica il ruscelletto col cieco fiume.

(2) A p. 207, n., del suo *Purgatorio* ecc., Milano, Hoepli, 1906.

costretta a salire, il ruscelletto non alimenta il Cocito, e tanto meno gli altri fiumi; chè le acque del Cocito sappiamo che si gelano, non si rifanno sul loro cammino e non tornano nel Flegetonte e così via. Inoltre come può dire il Santi che le acque dei fiumi infernali, " prodotte per sgocciolamento, debbono essere assai povere „? Le ferite del Veglio sono aperte, e mandano lagrime, da secoli e secoli, anzi, conformemente alla concezione dell'umanità, un po' pessimistica, di Dante, quelle lagrime noi non sappiamo immaginarle che copiose, oltre che perenni. Ad ogni modo, leggendo i varii punti del Poema, relativi ai fiumi infernali, non si ha, invece, l'impressione che le acque siano ben cospicue?

Tuttavia il Santi ha ragione quando dice che il ruscelletto non è moralmente bello derivi dal Lete, e tanto meno dall'Eunoè; e trovo ragionevole l'ipotesi sua, che il ruscelletto si sia formato " o per opera di sorgenti naturali esistenti nelle viscere del monte o per opera delle piogge che cadono nell'Antipurgatorio, o anche, com'è più probabile, per opera di tutte e due „. Ma non si potrebbe escludere che sia formato dalle lagrime delle anime purganti. Vi accennò il D'Ovidio, benchè egli stesso notasse, poi, che anche questa sarebbe una mera congettura (1). L'idrografia infernale è esplicita, nella sua origine soprattutto, esplicitamente dichiarata è anche quella del Paradiso terrestre; dell'origine di questo fiumicello della zona, dirò così, neutra, il poeta tace e lascia fantasticare il lettore. Il ruscelletto è davvero, in un certo senso, un fiume cieco!

Ma non era ignoto a Catone. Anche per me, l'ho detto, il cieco fiume ricordato dal veglio onesto è appunto il ruscelletto, e molto mi duole che la mia convinzione mi diparta, a questo proposito, dal Torraca, il quale combatte la chiosa tradizionale e ritiene che il cieco fiume sia il Cocito. Il mio maestro ricorda che " i due poeti, per

---

(1) Toccò la questione il Coli (a pp. 202-203 del suo lavoro: *Il Paradiso terrestre dantesco,* Firenze, Carnesecchi, 1897), trovando naturale la derivazione dal Lete e non bella quella dall' Eunoè. Ma, quel che si dice del Lete, non varrà anche per l' Eunoè? Se per l' Eunoè " la faccenda è un po' dubbia „, non dovrebb' esser così anche per il Lete, che è chiamato espressamente *fiume sacro* (*Pg.*, XXXI, 1)? Se si dà lo sbocco al Lete col ruscelletto, mentre Dante tace, non è naturale si dia anche all' Eunoè, la cui fine è circondata di mistero quanto quella del Lete? E se i due fiumi hanno un' unica fonte non sarebbe armonico e bello che unico fosse anche per loro lo sbocco? Ma queste mie domande, s' intende, son tutte *ad hominem,* chè, per la fine dei fiumi paradisiaci, io trovo giustissimo quello che ha scritto il D' Ovidio (loc. cit): " Nel silenzio del poeta non resta agl' interpetri che tacere, non già poetare per conto proprio. Sta bene che certe ipotesi sorgano, onde ci rendiamo ben conto di tutto, ma sta male che non si finisca con lo spazzar via le osservazioni vane, anzi si ricantino come assiomi „.

uscir dalla prigione eterna, si sono arrampicati alle coste di Lucifero, che sta in mezzo a Cocito; sono discesi tra le coste di Lucifero e le " gelate croste „ di Cocito „; ma appunto questo non mi fa veder conveniente il *contro* del verso " Chi siete voi, che contro al cieco fiume „ (*Pg.*, I, 40), se riferito al lago ghiacciato. Finchè i due sono tra Lucifero e le croste gelate, per esser queste come le ultime propaggini del fiume e gli ultimi tratti della sua direzione, non si può dire che camminino in senso opposto; essi, invece, seguono la corrente, se una tal frase non stuona trattandosi di ghiaccio. Quando poi lasciano il ghiaccio e prendon la natural burella, fuggono, s'allontanano dalla prigione eterna, e quindi anche dal Cocito e vi salgono proprio in direzione opposta al corso del ruscelletto che vi scende lentamente (1).

Il Torraca trova anche che il ruscelletto non è un fiume. Ora io non voglio rilevare che Dante non chiama mai *fiume* il Cocito (lo dice *stagno*, *lama*, *ghiacciata*, ecc.), chè avrebbe potuto ben chiamarlo così ora, essendo, certo, nella tradizione classica, un fiume pure il Cocito; voglio piuttosto notare che Dante poteva anche chiamar fiume il ruscelletto. Ho osservato che nella lingua del poeta v'è una certa elasticità di significato nelle voci della sua nomenclatura idrografica. Sotto la forma del diminutivo (*ruscelletto*), la voce non c'è che un'altra volta nel poema: " Li ruscelletti che dai verdi colli „ (*Inf.*, XXX, 64), e lì certo non sono, soprattutto, i fiumi, ma *ruscello* è chiamato anche il corso d' acqua che, poi, è detto, se non *fiume, piccolo fiumicello.* Il *picciol fiumicello* che spiccia dalla selva, e che, in fondo, non dev'esser tanto tanto piccolo, se, precipitando in Malebolge, produce il gran fracasso che sappiamo, al c. XVI, v. 2, è chiamato *ruscello:* " E il fummo del ruscel di sopra aduggia „. E *ruscello* è chiamata l'acqua che sgorga nel quarto cerchio e va a formare la palude stigia, ch'è molto ampia, sì da potervisi fare una grande aggirata. E si ricordi pure che il poeta usa un'espressione anche più tenue per la corrente che precipita in Malebolge, poichè la dice rigagno (XIV, 121). Il poeta, dunque, mostra una tal quale libertà, per cui mi par che non dovrebbe maravigliare, se, quel che prima è chiamato *ruscelletto*, prenda, poi, il nome di *fiume.*

---

(1) Giustamente il Torraca, ad illustrare il senso del *contro* di *Pg.*, I, 40, richiama quello di *Pg.*, XVIII, 79: " E correa contra 'l ciel per quelle strade „, cui io vorrei aggiungere l'esempio, non meno efficace di *Pg.* XXIX, 7: " Allor si mosse contra il fiume, andando „ e quello di *Par.*, VI, 2: " Contra il corso del ciel ch'ella seguio „.

III.

E con questo, se prescindiamo, per ora, dal significato penale delle acque e dal simbolismo del colosso di Creta, si può dir chiuso il mio discorso intorno all'idrografia infernale. Mi resta, però, a dir qualcosa intorno a quella purgatoriale.

Essa è tutta lì, sulla cima della montagna, ed è semplice nella sua origine e nella sua funzione, come pure nella spinta ideale che il poeta ebbe a quella concezione. È ovvio ricordare che il *Genesi* (II, 10) gli presentava il Paradiso terrestre con quattro fiumi (il *Phison*, il *Gehon*, il *Tigris* e l'*Euphrates*. Nessuno dei quattro comparisce nel Paradiso dantesco; però un riferimento ai due ultimi v'è senza dubbio nella delicata similitudine dei due fiumi, che, nella divina foresta, quasi amici si dipartono pigri (1).

Molto intorno alle acque dell'Eden, l' ha rilevato il Coli, s'era esercitata la fantasia medievale, ma Dante si allontanò da tali credenze e foggiò due fiumi, per nome e per natura, diversi da quelli sacri o volgari. Dice bene il D'Ovidio: " in tanta incertezza e in tanta orgia di congetture d'immagini, il poeta si dovè sentire più libero " (p. 431). E questa libertà egli dimostrò col ricorrere, anche per un elemento così importante d'una regione certo non pagana, qual era l'Eden, alla letteratura classica; giacchè a me sembra giustissima la conclusione a cui viene il D'Ovidio, nelle note sue pagine su tal soggetto, che, cioè, nell' idrografia della divina foresta il poeta è " assai più che pagano, o paganeggiante, che biblico ".

Biblica o, comunque, medievale, più che pagana, è la spinta ad immaginar l'unicità della fonte dei due fiumi: il *Genesi* gli dava che un fiume scorrente per l'Eden si divideva *in quatuor capita*, e Boezio gli offriva il verso molto suggestivo: *Tigrys et Euphrates uno se fonte resolvunt* (2). Ma da Isidoro il poeta apprendeva che nella Beozia vi

(1) Vedi quel che di questa similitudine e della genesi dell'idrografia del Paradiso terrestre ha finamente detto il D'Ovidio (*Op. cit.*, pp. 432-33).

(2) Il D' Ovidio avverte che il passo di Boezio era stato additato da Benvenuto. Non incresca sapere che è citato anche in un commento più antico, in Pietro di Dante. Nel quale, oltre il passo di Boezio (chiamato *Boetius Bernardus!*), ne è riferito uno di Lucano dove pure si tocca del Tigri e dell' Eufrate e della loro fonte unica (sono i versi 256-62 del libro III). E v' è anche detto che Isidoro parla dei quattro fiumi della Bibbia, emananti da una sola sorgente. Però, per la storia delle interpretazioni dantesche, va rilevato che Pietro prende un granchio commentando fugacemente, come fa lui per certe cose, la fine del c. XXXIII del *Purgatorio*, giacchè pare non intenda che Dante vi ricorda, sì, il Tigri e l' Eu-

eran due fonti, di cui l'una dava la dimenticanza, l'altra la memoria. È ovvio dire che di qui è venuta la mossa ideale al nostro poeta per i suoi due fiumi: il Lete e l'Eunoè. Virgiliano il primo, tratto dal beato elisio, e già nella poesia classica fornito della capacità di operare l'oblio, tutto dantesco il secondo, essi prendono nel paradiso terrestre un'importanza speciale, singolare.

La caratteristica del Lete classico subisce una modificazione nel Paradiso dantesco. Il Lete classico dà l'oblio d'ogni cosa, il Lete dantesco dà solo l'oblio delle colpe commesse, *toglie altrui memoria del peccato.* È vero che Dante pellegrino al veder i due fiumi *uscir d'una fontana*, quei due fiumi sui quali la sua attenzione era stata di già richiamata da Matelda (XXVIII, 121-32), chiede spiegazione a Beatrice, come di cose nuove, e Matelda se ne maraviglia, perchè il tuffo nel Lete non avrebbe dovuto " nascondere " i suoi ammaestramenti; ma Beatrice spiega il fenomeno dell'offuscamento, della momentanea amnesia, con una ragione psicologica, con la " maggior cura ": la preoccupazione di contemplare lei e di riflettere sui recenti rimproveri. Però, è un poco strano, c'è qualche anima purgatoriale che ignora la vera qualità del Lete paradisiaco. Guido Guinizelli sa ch'egli dovrà bagnarsi nel Lete, ma lo crede il fiume dell'oblio totale, come nel mondo pagano, e dice a Dante:

..... tu lasci tal vestigio,
Per quel ch'io odo, in me, e tanto chiaro,
Che Letè nol può tôrre nè far bigio (XXVI, 106-08).

Ma è pur vero che qui il Guinizelli parla un po' da poeta, tanto più

---

frate, ma solo come termini di confronto e che ad essi ripensa vedendo il Lete e l' Eunoè:

Dinanzi ad esse [le sette donne] Eufratès e Tigri
Veder mi parve uscir d' una fontana,
E, quasi amici, dipartirsi pigri (112-14).

Pietro a questo punto scrive: "subdendo quomodo ductus est per illas dominas ad aquam Tigris et Euphratis et quomodo ab uno fonte derivatur ". Invece l'acqua, davanti a cui Dante si trova, è del Lete e dell'Eunoè. E non è che il commentatore non si sia mai accorto del Lete dantesco, chè nel discorso intorno al c. XXXI, quando si tocca dell' immersione fatta da Matelda nel fiume sacro, ben vi riconosce il Lete (fingit se a Matelda per dictum flumen Lethes duci, et immergi et de eo gustare), e vi cita l' *Eneide*, ma nulla dice dell' Eunoè, e ad ogni modo, quando, nel XXXIII, i due fiumi son ripresentati nel momento in cui scaturiscono da *una fontana*, Pietro non s' accorge che sono gli stessi fiumi prima descritti da Matelda, e s' imbroglia per la similitudine del Tigri e dell' Eufrate!

che il ricordo del Lete classico gli serve bene ad esprimere la viva impressione che gli aveva fatta la grazia singolare di Dante.

Ad ogni modo nei versi di Matelda la funzione dei due fiumi è descritta molto chiaramente, sicchè non so spiegarmi lo sforzo di alcuni interpetri per trovarne la ragione segreta, il motivo simbolico, l'allegoria. Matelda non potrebbe parlare in modo più facile e piano:

> Da questa parte con virtù discende
> Che toglie altrui memoria del peccato;
> Dall'altra d'ogni ben fatto la rende.
> Quinci Letè; così dall'altro lato
> Eunoè si chiama; e non adopra,
> Se quinci e quindi pria non è gustato (XXVIII, 127-32).

I due fiumi non sono simbolici, non rappresentano, come vorrebbe il Buti, due virtù: la purità e semplicità di mente l'una, il fervore e la carità di Dio, l'altra. Sono due fiumi, diremmo così, mistici, in quanto che sono di origine divina, o, meglio, la loro fonte, ch'è una vera fonte, realmente vista da Dante, non si produce per una delle solite ragioni naturali, ma essa è *salda e certa*, mantenuta sempre uguale dal volere di Dio. Mistici, poi, anche perchè servono al duplice salutare lavacro delle anime. Sì, se vi è parte del poema dove, pur in mezzo a tanto sfolgorio di bellezze poetiche, Dante fa più che mai uso dell'allegoria, è proprio la fine del *Purgatorio*, la descrizione dell'Eden; ma non bisogna esagerare e trovar tutto simbolico, e non far fare il più piccolo passo a Dante e non fargli dire la più piccola frase senza vederci sotto chi sa che cosa di misterioso e di teologico. Qui, poi, dove la lettera è piana, a strologare, si mostra quasi fastidio che il poeta abbia parlato in modo chiaro e semplice. Non è difficile inoltre coglier l' antitesi tra i fiumi paradisiaci e gl' infernali, antitesi che si manifesta non solo nella natura, nel colore, nelle qualità delle acque, ma anche, e soprattutto, nell'origine.

Piuttosto vediamo come descrive i due fiumi il poeta. La loro direzione mi pare ben tracciata dal Coli (p. 202), il quale sintetizza: " Lecito è immaginare collocata in Oriente la sorgente comune di Lete e d'Eunoè. Questi, come amici, si diparton pigri per opposto cammino. Si avvia dunque l'Eunoè verso il nord, piegando poi forse verso l'ovest, come fa Lete dopo essersi diretto verso il sud ". Ma il Lete, e non si capirebbe il perchè, se non si ammettesse che possa alla maggiore determinazione aver contribuito l'esistenza dello stesso fiume nella poesia classica e virgiliana, ha una parte più importante nella descrizione idrografica; è ricordato molto più spesso (diciotto volte, tra gli accenni diretti ed indiretti) ed è chiamato *rio*, *fiumi-*

cello, *bel fiume*, *chiaro fonte*, *riviera*, *fiume sacro*; l' Eunoè, invece, ha una parte secondaria, almeno in quel che si riferisce alla descrizione esteriore. Tutto di fabbrica dantesca, con un nome che il poeta potè foggiare da sè, dice il D'Ovidio, " con i pochi brandelli di grecità onde disponeva", l'Eunoè non torna mai, cosa sintomatica, sulle labbra del pagano Virgilio, cantore pur esso d'un Elisio, che aveva, bensì, il Lete, ma non l'Eunoè. Il fiume dolcissimo è solo ricordato da Matelda (XXVIII, 131) e da Beatrice (XXXIII, 127), e se il poeta non lo descrive a lungo, come fa per il Lete, se, almeno apparentemente, lo circonda d'un po' di silenzio; tuttavia, con il *santissima onda* dell'ultima terzina, e soprattutto con i versi che precedono, rivolti enfaticamente al lettore, nei quali si tocca della dolcezza che il pellegrino prova al contatto dell'acqua salutare, egli lascia un'impressione soave sul nostro spirito, già tanto commosso alla visione delle naturali bellezze edeniche:

> S'io avessi, lettor, più lungo spazio
> Da scrivere, io pur cantere' in parte
> Lo dolce ber che mai non m'avria sazio (XXXIII, 136-38).

Dove vadano a finire, poi, queste acque, ripeto, è vano il congetturare. Sicura è l' indicazione della loro fonte, del tutto misteriosa la loro fine, chè, l'ho già detto, a me ripugna l'ammettere che acque emananti da una fontana soprannaturale vadano verso il punto, a cui tendono le lagrime del peccato e della corruzione.

EMANUELE CIAFARDINI.

Un personaggio dell' " Orlando Innamorato „

AGRICANE.

Nella prima parte del poema, quà e là, tra i primi diciannove canti, troviamo versi e ottave intere, che accennano al re tartaro Agricane. Dalla natura di questi accenni si sente che l' autore non lo lascerà a mezza via, come farà di tanti altri personaggi; a misura, poi, che si procede nella lettura, la curiosità aumenta, proprio come nelle rappresentazioni drammatiche, in cui la realtà par viva ed immediata, e si aspetta, con una certa trepidazione, il gesto ultimo e conclusivo della vita del personaggio principale.

Qui, per me, nella prima parte del poema, il personaggio principale è Agricane, un eroe vero, umanizzato vale a dire, e che ben si profila nella comune mediocrità degli altri, almeno fino al duello della mezzanotte, se non fino alla conversione, che potrebbe sembrare un artifizio di corrente turcofoba, voluto dai tempi, in cui viveva il poeta, ma che può ben essere un segno di umanità vera, tanto quanto la non conversione, sol che l' arte sia pari.

Vediamo. Si era mosso Agricane dai suoi regni per dar pena a Galafrone, padre di Angelica, per amor della quale si faceva gran guerra intorno ad Albraccà:

> Perchè Agricane è di tutti il signore,
> E tutti sottoposti a sè li mena,
> Per dare a Galafrone amara pena (X, 13).

Devoto di Macone, il signore di tante genti deve, naturalmente, avere per principale competitore Orlando, il maggior campione della Cristianità; della qual cosa bisogna tener conto per comprendere bene che, se il Boiardo trattò con severità la cavalleria, non mancò, poi, di entusiasmo per qualche eroe cristiano, al cui valore si faceva mas-

simamente appello per ricacciare i Pagani alle loro sedi e frastornare l'opera di Maometto II, minacciante già, dalle belle rive di Otranto, le vestigia della civiltà occidentale.

Agricane, dunque, è forte, violento, superbo come il Capaneo dantesco, ma le sue genti sono deboli, ed egli le gratifica dell'appellativo di *popolazzo;* e quando le vede fuggire, non certo per la paura di essere lasciato solo, si morde ambo le mani. Il ricordo dell'atto disperato del Conte Ugolino giova alla dipintura del carattere di questo uomo, che vive di passioni e non di rettorica. Eccolo combattere contro Sacripante:

In altra parte combatte Agricane,
E maraviglia fa di sua persona:
Vede sua gente per coste e per piane
Fuggir in volta, che il campo abbandona:
Per la grand' ira morde ambo le mane
E in quella parte cruccioso sperona:
Urla ed uccide chi gli vien davante
O sia de' suoi o sia di Sacripante (X, 52).

Abbiamo da questa strofa l'impressione di una sbozzata efficace e sentiamo che il blocco di marmo tra poco acquisterà vita e sarà animato dal soffio della poesia.

E ancora:

Di sopra audisti il canto e la ruina
Di re Agricane quell'anima fiera:
Come un gran fiume fende la marina,
Siccome una bombarda apre una schiera;
Così quel re col brando non affina,
Ogni stendardo atterra ogni bandiera (XI, 1).

E, nella seconda strofa dell'undecimo canto, continua la descrizione della fuga dell'alto signor di Tartaria, che travolge tutti e tutto. Sacripante gli tien fronte, è vero, ma non è pari a lui e, se lotta con tremendi assalti, gli è perchè Angelica gli ha mandato il brando ed assiste al duello dalla fortezza; la qual cosa, se spinge sempre i cavalieri a far prodigi, aumenta, insieme, in Agricane la sua passione, già viva e prepotente, qual si conveniva ad un animo ignaro di sentimentalità raffinata. Basta, per persuadersene, leggere la seguente ottava:

Chi mai vide due tori alla verdura
Per una vacca accesi di furore,
Che a fronte a fronte fan battaglia dura,
Con voce orrenda e piena di terrore,
Veggia qui dui guerrier senza paura,
Che non stiman la vita per amore,
Anzi hanno i scudi per terra gettati,
E la lor guerra fan da disperati (XI-9);

notevole quel settimo verso, con l'accento su la quarta, settima e decima, che nel suono spezzato rende bene l'atto frettoloso ed intermittente di scingere e buttar via l' armatura pesante. E c' è pienezza di atteggiamento, come nei primi quattro versi dell'undecima strofa del medesimo canto:

Nè sì spesso la pioggia e la tempesta,
Nè sì folta la neve dal ciel cade,
Quanta in quella battaglia aspra e molesta
S'odono spesso i colpi delle spade.

Agricane, dopo aver vinto Sacripante, vince Truffaldino, l' eroe della viltà e del tradimento, e uccide Bordacco; e se, trasportato dall'ira, non si fosse messo ad inseguire il *popolazzo* che fuggiva, gli sarebbe stata facile impresa entrare nella terra ed impadronirsi di Angelica. Oltre che violento era, dunque, iroso e oprava spesso contro le norme della più elementare prudenza, come non si addice ad un condottiero. Ma di questo sbaglio di tattica l'autore si serve per aprirsi la via al proseguimento dell'azione: altrimenti, presa Angelica, che altro resterebbe a cantare? Importante, dunque, questa ottava:

Egli è di core ardente e tanto fiero,
Che sempre volontate lo trasporta;
Però che s'egli aveva nel pensiero
Tornare addietro ed aprir quella porta,
Prender la terra assai gli era leggiero,
Ed Angelica avere o presa o morta;
Ma l' ira, che ciascun di senno priva,
Dietro il pose alla gente che fuggiva (XI, 31).

Ma il valore è sempre quello ed è tale da stupire tutti i presenti, i quali badano a lui, e non a Sacripante, che, ferito, entra in

Albraccà. Il verso, che descrive tal valore, è stupendo con quel latinismo *fortuna*, che non si può sostituire:

> Ora torniamo al potente Agricane,
> Che assembra una fortuna di marina (XI, 35).

E quando scende a combattere nella strada ed i villani svergognati tentano alla rinfusa di opprimerlo con sassi ed altri utensili, e quando i suoi trecento ripiegano e vengono quasi distrutti, egli si ritira, ma a guisa di leone:

> Qual stretto dalla gente e dal romóre
> Turbato esce il leòn dalla foresta,
> Che si vergogna di mostrar timore,
> E va di passo torcendo la testa,
> Batte la coda, mugghia con terrore,
> Ad ogni grido si rivolge e arresta,
> Tal'è Agricane, cui convien fuggire,
> Ma ancor fuggendo mostra molto ardire (XI, 44).

Notevole l'accento in *leòn* sulla sesta del verso, come in quello famoso di Dante: *A guisa di leon quando si posa*; il tutto, poi, rende a meraviglia l'atteggiamento del leone, con la testa alta, tremendo.

E ora, per ritrovare il nostro eroe, bisogna saltare al canto XV, dove è mostrato a duellar con Aquilante e a dar prova della medesima furia e del medesimo valore. Ed è qui che entra in iscena Orlando, il quale mena un terribile colpo ad Agricane e così improvviso che sembra da traditore. Resta stordito il tartaro all'urto; ma riprende subito lena ed, afferrata Trinchiera, quasi da trinciare, torna verso il *niquitoso*, quasi per vendicarsi. Sopraggiunge la folla popolaresca e distrae il combattimento, che, nel XVI canto, si restringerà a singolar tenzone e, continuando nel XVIII, avrà, nelle prime ottave del XIX, il suo triste e commovente epilogo. Ed i versi, che riguardano questi due eroi, dal primo loro incontro al riposo della fontana ed al battesimo del vinto agonizzante, vanno man mano guadagnando vigore nell'intima loro movenza per poi raggiungere quell'effetto, che soltanto una coscienza eminentemente artistica e poetica può fornire. La figura dell'eroe tartaro campeggia qui liberamente in tutta la sua interezza: continua, anche adesso, a svillaneggiare la sua gente infingarda e a sacramentare di mandarla tutta all'altro mondo, ma lo fa con un gesto novello e con impeto nuovo, a mo' di corridore, che abbia ripreso fiato e prorompa più agile alla corsa; tanto che Orlando, a paragone, sembra meno vivo e risoluto, ed improntato di alquanta

incertezza. Infatti, come si vede venire incontro l'avversario, invoca, prima, Gesù Cristo e a Dio *si arricomanda* per poterlo convertire (questa invocazione si scambia, a tutta prima, per una richiesta di salvazione propria); si fa, poi, il segno della croce e s'avanza. Il tartaro non invoca Macone e solo dalla profondità dell'anima attinge violenza ed ardimento. In poche ottave è descritta questa ripresa del duello; vi si colgono immagini vive e colorite, atteggiamenti stilistici naturali e parole appropriate e ben verseggiate. Due, poi, che servono di commento ai colpi rovinosi e portentosi, sono di una bellezza inappuntabile: la ventiduesima, cioè, che incomincia col verso *Siccome alla fucina in Mongibello*, e la venticinquesima, in cui è detto che Orlando, ricevendo un colpo sulla testa, si rovescia sulla groppa del cavallo e vede tutte le stelle del firmamento. Nè in queste ottave si scorgono i soliti difetti di lingua e di verseggiatura, che nel resto del poema spesseggiano e deturpano il color dell' immagine e dell'espressione. Al qual proposito, del resto, metterebbe conto osservare e che il Boiardo fu il primo a comporre, sui poemi del ciclo di Arturo e di Carlo, un lavoro quasi organico, sebbene non finito, e che è impossibile a chi fa legna togliere, di primo acchito, le schegge, le punte e i bitorzoli, e che molto però gli deve andar perdonato. Per giungere certo alla snellezza e freschezza dell'ottava ariostesca buona distanza ci corre, ma l'episodio di Agricane non ha nulla da invidiare ai più belli del *Furioso*, l'autore del quale di molto fu debitore a Matteo Maria Boiardo; lo notava, fin da quel tempo, lo Speroni, ed anche il Tasso nel discorso sul poema eroico.

Ma andiamo avanti nell' esame dell' episodio. Dopo questa ferocissima prova del combattere dei due grandi avversarii, frastornato dal sopraggiungere della gente di Galafrone, noi troviamo, poco dopo, i due nemici, di bel nuovo con la lancia in resta; questa volta, non li perderemo più di vista:

> Orlando ed Agricane un'altra fiata
> Ripresa insieme avean crudel battaglia;
> La più terribil mai non fu mirata.

Ora Agricane, costretto ad indugiarsi col conte e ridotto alla impossibilità di aiutare la sua gente *sbarattata*, simula una fuga per trarre il cristiano in parte lontana ed ammazzarlo. E lo strattagemma, comune del resto ai duellatori, offre all'autore il mezzo di venire alla catastrofe di questa lotta. E qui il fatto si eleva a *situazione*, come osserva il De Sanctis, e suscita nel lettore un senso di viva commo-

zione; ogni gesto risponde a un bisogno dell'animo; tu, infatti, non puoi nè togliere, nè aggiungere alcuna parola.

Il combattimento, *in cui ognuno è di prodezza una lumiera*, durò fino a notte oscura, come quello di Argante e Tancredi, nel VII della *Gerusalemme:* allora, da buoni cavalieri, presero partito di riposare e di aspettare il giorno. La descrizione dei colpi di spada qui non è minuta; anzi, è contenuta in una sola ottava e con naturalezza appropriata, in quanto il lettore conosce già questi colpi; l'indugio sarà necessario nella descrizione della scena seguente, che è di ben altra importanza, ed è così nuova e fresca da richiamare alla mente un bel fiore splendente tra le spine di un roseto. Riposano, dunque, presso alla fontana. Che potevano mai fare per ammazzare il tempo? Parlare. Il momento è solenne. Orlando, che vuol convertire alla sua fede il Pagano, guarda, in cielo, lo splendore degli astri; ode le voci misteriose dell'infinito e loda la divina monarchia, fattrice di tanta meraviglia. Agricane sente, a tanta dolcezza, sciogliersi un poco il fierissimo cuore e, alle semplici evocazioni e alle dolci immagini, che fioriscono sulle labbra del conte, scorda il presente e ritorna alla fanciullezza lontana ed ai suoi studi; e vi ritorna per spiegare che l'indole sua non ha mai subìto modificazioni e che è stato sempre alieno dalle speculazioni; e narra la birichinata contro il maestro di scuola e dice che il suo mestiere fu ed è quello di maneggiare le armi e che del mondo tanto conosce quanto gli basta.

Orlando insiste intorno all'onore, che ai cavalieri deriva, non solo dalle armi, ma anche dalla Sapienza, ed Agricane, cui sembra di aver concesso abbastanza con lo scendere a confidenze tanto intime, lo avverte che è scortesia parlare di cose, che l'interlocutore ignora, e lo prega di volgere altrove il discorso, se ama di ottenere risposta. Ripresa così la fisonomia abituale, s'accorge che questo dialogo non ha avuto per lui niente d'importante e che ben altro è l'oggetto dei suoi martirî. L'ora incalza ed egli vuol conoscere ad ogni costo il suo destino; vuol sapere, cioè, se quegli è veramente il famoso Orlando e se è innamorato. E non domanderà lui, si badi, se il conte, essendo innamorato, ami proprio Angelica, ma Orlando gli paleserà spontaneamente l'arcano, come per restituire confidenza a confidenza. E la domanda monca di Agricane, pur limitata in brevi termini, ha un affanno, che mal si cela; essa, appena formulata, riceve la risposta più completa e tanto temuta:

Rispose il conte: Quell' Orlando sono
Che uccise Almonte e il suo fratel Troiano:
Amor m' ha posto tutto in abbandono,
E venir fammi in questo loco strano;

E perchè teco più largo ragiono,
Voglio che sappi, che il mio core è in mano
Della figliuola del re Galafrone,
Che ad Albracca dimora nel girone (XVIII, 47).

E, dopo una strofe, il poeta riprende:

Quando Agricane ha nel parlare accolto
Che questo è Orlando ed Angelica amava,
Fuor di misura si turbò nel volto,
Ma per la notte non lo dimostrava.
Piangeva sospirando come un stolto,
L'anima e il petto e il spirto gli avvampava
E tanta gelosia gli batte il cuore
Che non è vivo e di doglia non muore (XVIII, 49).

Con questo sospiro e col pianto silenzioso, che Agricane cerca di nascondere, protetto dall'ombra notturna, scoppia il palpito della passione vera e dell'amore che brucia; e quando la rivelazione giunge, il cuore di lui ha un tribolo formidabile. Dal suono, dall'accento, dalla natura dei versi la frenesia inappagata del tartaro balza vivissima e ci commuove e ci esalta; ma la parola del conte Orlando, per quanto venuto di terra lontana, ci lascia piuttosto freddi ed increduli. Gli è che l'amore di costui scaturisce dal solito innamoramento cavalleresco, ed è fuori dall'ispirazione immediata, non è colorito di sanguigno e di umanità, come ci è dato scorgere nel *Furioso*, ma è tuttavia levigato e, alimentato di fiamma religiosa, sa di molta leggerezza: in paragone delle strette e degli attanagliamenti del cuore di Agricane, che rompe in pianti e nella notte va fremendo come un Otello, l'amor del conte fa l'effetto di uno sdilinquimento fittizio, rivestito di frasi fatte. Il contrasto però è necessario; la bellezza e l'armonia di questo episodio risulta anche dalla differenza, ben rilevata delle due nature.

Agricane sente, dunque, aprirsi un vuoto, nel quale troverà o la morte o la salvezza: rompe allora gli indugi e le convenienze e, non potendo trovar tregua che nell'azione e nella vendetta, a mezzanotte, sfida il conte e riprende il duello, che si risolve in una vera tempesta. Vedemmo già il tartaro rassomigliato ad " una fortuna di marina " e ora leggiamo:

Come in mar la tempesta a gran fortuna,
Cominciaron l'assalto i cavalieri
Nel verde prato nella notte bruna.
Con sproni urtano addosso i buon destrieri:

E si scorgeano al lume della luna,
Dandosi colpi dispietati e fieri
Ch'era ciascun di loro forte e ardito:
Ma più non dico, il canto è qui finito (XVIII, 55).

Il duello è veramente forsennato e per ogni verso è descritta la vicenda accanita. Agricane rugge come un leone per la foresta, si affanna, corre, si disserra, e avventa tale un colpo che Orlando sarebbe stato finito, se, con un estremo sforzo, non si fosse riavuto dalla *stordigione* e non si fosse rilevato sull' arcione; e qui non Gesù Cristo, ma Angelica par gli doni la forza di resistere e di vincere: pensa alla vergogna, che, se mai fosse per cedere, verrebbe a lui, paladino di Francia, che da due giorni era tenuto in arme da un cavaliere pagano, e, finalmente,

Il crudel brando nel petto declina.

Il re, tagliato nel lato destro, sentendo prossima la morte, chiama Orlando:

Sospirando diceva a bassa voce
Io credo nel tuo Dio che morì in croce.
. . . . (XIX, 12).
Battezzami barone alla fontana,
Prima ch' io perda in tutto la favella
E se mia vita è stata iniqua e strana,
Non sia la morte almen di Dio ribella (XIX, 13).

Alla violenza segue la pace, mentre la scena acquista il tono di un patetico sublime. Attraverso i fantasmi dell' amore, nel silenzio della selva e sotto i raggi della luna, i due eroi hanno combattuta l' ultima prova, ma il destino, non il valore, ha portato la vittoria all' eroe cristiano; e quando al pagano, dopo l' infernal contrasto dell' anima e del corpo, sfugge la possibilità del possesso di Angelica, perchè gli sfugge la vita, allora la passione si idealizza anch' essa e si nobilita. Il morente, quasi vagheggiando di congiungersi, nel futuro, a chi, nel terribile presente, gli volge le spalle, domanda il battesimo, non ismettendo per anco, con questo ultimo gesto, l' umanità del suo carattere. E in questa conversione, nella quale, secondo me, la passione di Agricane si transustanzia, per dirla con Dante, e si veste del candore dei raggi lunari, consiste la nobiltà e la peregrina bellezza artistica della scena, di cui invano si cercherebbe un' altra simigliante in tutta la tessitura del poema.

PIETRO ROSA.

L'opera poetica di Antonio Telesio (*)

Nessun periodo della nostra storia letteraria ebbe una fioritura di epigrammi così varia, ricca ed esuberante, come il Rinascimento. E ciò si spiega: perchè nessun componimento poetico è così adatto a una società estremamente raffinata — qual fu la società italiana del Cinquecento — quanto l'epigramma, frutto piccolo di volume, ma di sapor delicato, ma tutto succoso e d'un succo vario: ad ora ad ora gradevolmente dolce o agro, frizzante o squisito, buono al gusto d'uomini corrotti ed eleganti, d'uomini ingegnosi e fini in ogni forma e manifestazione di vita.

Componimento che può dar forma plastica, rapidamente, quasi scherzando, " stans pede in uno „, a qualsiasi concetto, a qualsiasi stato d'animo, l'epigramma latino colse e fissò, nel Cinquecento, con epigrafica concisione, gli aspetti più diversi della società, gli atteggiamenti più vari di quella vita spensierata e mordace, gaia e maligna. E scoppiettò brioso ed elegante nelle sale di corte, tra prelati e signori, tra dame e poeti; sprizzò ardito e pungente nei conviti del pontefice e dei cardinali, tra un bicchiere e l'altro, allegro e vermiglio come il buon vino, donde saliva a guisa di forte aroma, imporporando con le gioconde e aperte risate il già rubicondo viso dei commensali; e fissò in arguta sintesi caratteri d'uomini politici, di poeti e di artisti, d'opere d'arte e di pensiero. Basti guardare agli epigrammi d'un solo poeta, a quelli, per esempio, di Giano Anisio: uno o due distici bastavano: era raro il caso che l'epigrammista avesse bisogno di superare il terzo pentametro per fissare il suo concetto; se era un poeta improvviso o un verseggiatore pronto, gli bastava un solo distico, che si scioglieva in un enco-

(*) Questa, che qui si pubblica, è una parte della Memoria su la vita e le opere di Antonio Telesio, encomiata e premiata dall'Accademia Pontaniana di Napoli nella tornata del 5 giugno 1921.

mio o si acuiva nella satira. Oggi è la moda delle freddure. Ma anche la freddura richiede intelligenza pronta e finezza d'arguzia.

Antonio Telesio, che non fu cortigiano, che visse serio e modesto, nella solitudine dei suoi studi e della sua scuola, — solitudine appena rischiarata dall'amicizia, mantenuta con dignità e rispetto, di prelati, di signori e di artisti — indulse anche lui ai gusti del secolo; compose anche lui epigrammi. Ma in che misura? e di che indole?

> Viva Deum spirat facies, in marmore vultus.
> Aspice, non caput haec, non movet illa manus?
> Et movet et loquitur; sed verba audire Deorum
> Non datur humanis auribus, at superis (1).

Questo è secondo lo stampo comune, concettoso, non originale. Si riferisce a una statua di Sant'Anna del Sansovino, posta nella chiesa di S. Agostino in Roma.

> Viribus aggressa est Superos Titania pubes
> Deicere, et positis montibus astra sequi;
> Victa tamen cecidit. Superos deducere Caelo
> Sansovinus, sed non viribus, arte valet (2).

Concettosità e arguzia, che prelude alla poesia del Seicento, e che può piacere, perchè si riferisce all'arte del Sansovino.

Parecchie volte il poeta tenta l'epigramma su Cupido, ora imitando Teocrito, ora in forma che vorrebbe essere originale. Ma il nostro desiderio rimane insoddisfatto, perchè la cura del poeta è più rivolta alla elegante levigatezza del verso anzichè alla novità della figurazione.

> Depositis errat facibus levis urbe Cupido,
> Carpit et insuetas nocte silente vias.
> Vos o vos vestris arcete penatibus ignem,
> Attigit admissis quod puer, ignis id est.
> Sensi ego quam calet hic: ludens per colla, sinusque,
> Admoto cum me falleret ore Deus.
> Quem sequor hac eadem face, quam mihi pectore liquit
> Effugiens, natam mater ut orba Ceres (3).

---

(1) *Carmina et epistolae*, ecc., p. 4.
(2) *Ivi*, p. 3.
(3) *Carmina*, ecc., p. 5.

È la solita arguzia, la solita leggerezza e superficialità d' impressioni. Ma è possibile trovare profondità e serietà in questi componimenti, il cui " spirito „ voleva essere immediatamente colto e gustato? La serietà è nella cura del verso; e le immagini sono non immagini, ma reminiscenze.

Qualche volta il poeta prende un atteggiamento didascalico, come fa allorquando sottilizza su la vite rosseggiante:

> Caederet immeritae vitis dum crura, recidit
> Ipsa sua, et dira caede Licurgus obit.
> Unde prius viridis, rubet hostis sparsa cruore
> Illaeso vitis stipite et ulla nefas (1).

Qui è agilità mentale, pronta associazione d' idee, che non suscita nessuna impressione durevole. Altrove sarà tanto di concisione e di concettosità quanto di finezza: si tratta del povero Giacinto:

> Nil opus elogio redimire aut flore sepulchrum.
> Ipse sibi flos est, elogiumque puer (2).

Concettosità e finezza d'espressione, che prepara i nuovi aspetti dell'arte prossima della decadenza.

De Iulo adolescente si ricongiunge al breve epigramma *De Iuvene personato:* — Mentre il nemico è alle porte della città e non v' è alcuna speranza di fuga, perchè, o Iulo, coperto d' una vile sopravveste, scarmigliati i capelli, ti prepari a ingannare il nemico? Il vestito contadinesco non dissimula il decoro della persona; l' andatura e il mite aspetto rivelano che non hai pascolato il gregge presso gli opachi fiumi e non sei nato nei campi; ma che hai passato la giovinezza in aula regale. Chi non ammirerà il decoro del tuo ingegno e la parola, se per caso ti occorrerà di parlare? Anzi, sentimi: vesti l'abito che hai deposto, ravvia i capelli, e lava il viso alla fonte: andrai così più sicuro in mezzo ai nemici. Nessuno è così feroce, che, vedendo te, non ti venga incontro, per dartisi vinto. Il giovinetto Troilo, quante volte usciva dalla città assediata, non temeva i dardi nemici; tutti si fermavano; tutti eran presi da stupore, quando i capelli gli si scioglievano sul candido collo; ma allorchè si celò sotto il duro elmo e velò il viso, cadde infelice, ancor tenero, e bagnò il campo del suo sangue — (3).

---

(1) *Opera*, p. 121, ripetuto nell'opuscolo *De Coloribus*, p. 80.
(2) *De Hyacintho*, *Opera*, p. 120.
(3) *Opera*, p. 87.

Poesia leggera, poesia vuota, che non ha ali per elevarsi a respirare la perpetuità dell'arte, e per la quale, senza nessun danno, il Telesio potrebb' essere confuso nella turba degl' innumerevoli verseggiatori del suo secolo; poesia che vorrebbe essere tutta gentilezza e grazia, e che esprime padronanza di lingua e gradevolezza di ritmi soltanto, ma invano vi si cerca qualcosa che più profondamente ci avvicini all'anima del poeta, qualcosa che esprima, non ciò ch' è caduco e contingente, ma ciò ch'è perpetuo allo spirito dell'umanità.

Fu in voga, nel pieno Rinascimento, anche una poesia erotica latina, ch'ebbe carattere diverso da quello della poesia erotica volgare, petrarchesca e artificiosa in massima parte: essa avrebbe potuto attingere a Ovidio, a Catullo, a Tibullo, ma in genere attinse meno di quanto comunemente si crede. Il Telesio indulse anche lui all'uso d' una poesia erotica d' ispirazione letteraria, come per poco lo abbiamo veduto indulgere all' uso dell'epigramma. E nel carme *Conqueritur amica de Lydii adolescentis discessu* immaginò il lamento di una donna per la partenza del suo Lydio.

> Dum nova tempestas caeli furit, atraque magno
> Nubila miscentur sonitu, terraeque teguntur
> Imbribus et plenis exundant flumina ripis;
> Deserit invitam me Lydius et parat ultro
> Ire procul: terrent me tanta pericula rerum.

— Senza ch'ella stessa se ne accorga, le sue guance si bagnano di lacrime, perchè un insolito timore la occupa, quasi che la tempesta sia un cattivo presagio, il timore d'aver perduto il suo amante per sempre. Ella teme per sè, per la sua felicità perduta; piange, ma augura a se stessa ch'egli sia lieto e superi i pericoli della procella, che lo minaccia. Si mantenga egli fedele all'amante e non lo trattenga troppo la dolce cura della madre.

> O iocunda dies, reddet quae te mihi tandem,
> O quos complexus! quae gaudia! Lucifer almum
> Quid cessas proferre diem? tibi lecta paratur
> Victima, quae tantum reliquas supereminet omnes
> Sidera tu quantum superas ardentia, quantum
> Lydius aequales forma micat inter ephebos (1).

Poesia di moda, che sa prendere calore di movimento, e sa svolgersi con qualche accento di passione che si direbbe veramente sentita.

---

(1) *Opera*, p. 84.

La pioggia sbattuta da' venti, che colpisce il giovinetto — " rapidus te nunc ferit imber „, " te impulsae ventis pluviae„—, i torrenti gonfi e straripanti — " flumina praecipitata iugis „— e le saette seguite dai tuoni, che atterriscono, son tratti realistici.

Così per *Pharmaceutria de eodem Lydio* (1). Lydio sarebbe dovuto tornare entro tre giorni, e già, passato quasi un mese, comincia a venir meno alla povera amante la speranza del ritorno. Ella è dolente e volge il suo lamento all'amica delle anime innamorate e delle anime tristi, all'amica che dall'alto ha per tutti uno sguardo tenero e blando, un dolce ricordo del passato; e ricorda le parole di lui a una a una: — Perchè piangi? Ti giuro per i taciturni silenzi della notte opaca ch'io parto mal volentieri senza di te. Nondimeno, prima che la luna sia apparsa tre volte nel cielo sereno, mi vedrai tornare lieto presso di te. — Questo diss'egli, lasciandola semianime, e ancora non è tornato. La povera tradita parla alla luna, come a un'amica buona:

> Quare, Diva, preces nunc accipe; nam tibi quondam
> Notus amor, cum tu caelo delapsa per umbras
> Mortalem somno fabellas...

Ha note realistiche, come espressione di emozioni veramente provate:

> Ignis ut absumpto decrescit fomite, ut ater
> Fumus abit, velut umbra levis, nebulaeque palustres
> Deficiat sic saevus amor, nec cura supersit.

— Fuggono le tenebre, quando la Dea, lasciando gli oceani lontani, viene a rischiarare coi suoi raggi il mare, le nubi, le terre. Così l'animo, dileguata la nebbia, gode della luce. Ecco, una stella staccata dal cielo corre repente e dopo un attimo non si scorge più: così appare l'amore e subito dispare nell'aria leggera.— Il carme diviene agitato, drammatico, e acquista qualche movenza ampiamente lirica. — Guarda, l'Euro furente dissipa le nubi, mentre l'amante parla: così le querele, che escono dal suo cuore ardente, portano via i venti insani. — Ora ella pare si pieghi a osservare l'opera di magia, l'immagine cerea del giovinetto, la quale si trasforma via via sotto il suo sguardo.

> Cerea iam flammis admota liquescit imago
> Ore meum referens, similis coma, lumina, vultus;
> Intima sic pereat qui nunc calor ossa perurit.
> Siste leves, dum sacra cano... Sed cur, Dea, nimbo

(1) Ivi, p. 85.

Praetendis subito vultum? quo nunc fugis et me
Deseris? Heu, nihil est, curas quod lenit! et aurae
Verba ferunt: nil sacra Deum, nil carmina prosunt.

È movimento lirico interessante l'alternativa di speranze e di sconforto, che varia col variare dell'aspetto del cielo, il grido finale della povera amante tradita, che l'immagine di cera ha veduto trasformarsi sotto i suoi occhi e la Dea invocata ha veduto cingersi di un'oscura nube. L'amore non ha nulla di lascivo, è appassionato ed elegiaco e alle impressioni fortemente sentite unisce le reminiscenze letterarie dell'opera di magia; di più, raggiunge la profondità dell'angoscia nel singhiozzo disperato degli ultimi due versi.

Pur tuttavia il Telesio, sano e verecondo nella poesia dell'amore, non è un poeta amoroso, talmente esigua è in tutta la sua opera poetica la parte ch'egli dedica all'espressione dell'amore.

Egli vide in uso, ai suoi tempi, la satira, e vi si volle provare. *Prometheus* (1) è il titolo d' una satira del marito fisicamente e moralmente debole e brutto, che ha moglie bella, forte e imperiosa. L'uomo soffre tutte le pene, perchè non ha parte della persona che sia esente da' dolori delle catene impostegli, e brucia come Ercole sul monte Eta. Nè nocque a costui soltanto Venere, perchè vi si aggiunse anche Bacco: sicchè lo tengono duramente legato l' una e l'altro.

Il motivo iniziale era ricco di svolgimenti comici, e un poeta scherzoso e maligno, un poeta d'indole satirica avrebbe trovato nel personaggio, creato dalla sua fantasia o osservato nella realtà, di che saziare il suo gusto e quello dei lettori; ma Antonio Telesio non vide della situazione da lui stessa creata e non ritrasse nessuno degli aspetti curiosi o piccanti, donde avrebbe potuto trar diletto di poesia.

Più acre e mordace divenne in un'altra satira, *Phallus* (2), nella quale volle rappresentare il precettore ignorante e vanesio. Con costui il poeta si diverte, con gusto, e lo prende ampiamente in giro:

In partes nostri venies quoque, Phalle, libelli,
Peniculisque, novisque coloribus oscula pingam:
Sepiolae pingam tibi succis oscula, Phalle.

Lo scherzo comincia a sprizzare vivo e gaio. Teneva Fallo alla bellezza del suo volto, della sua bocca, della sua pronunzia, ed ivi il poeta lo punge ed ivi lo ferisce, adoperando diminutivi, vezzeggiativi,

(1) *Carmina*, ecc., p. 12.
(2) Ivi, pp. 14-6.

che sono come tante punture di spillo, come sorrisi accompagnati da strizzatine d'occhio. Al suo Fallo conveniva aver educato la gioventù vestita di pretesta, la gioventù più nobile; chè quella ignorante, quella del popolo non era degna di ascoltare l'antico e nobile eloquio di lui. Ora gli si converrebbero le selve dell'Accademia, gli ameni luoghi del Liceo, ove son platani e fonti e molle erba e piante di fiori, tra le quali l'insegnamento è lieto.

Che di più ricco di motivi satirici, per un poeta e precettore, che un precettore ignorante, che si giudichi bellissimo e dottissimo? Ma il Telesio, dopo aver appena sorriso e punto, si lascia sfuggire ancora una volta la interessante situazione e lascia il simpatico motivo iniziale senza l'atteso sviluppo.

Nè mette conto ricordare l'altra satira, *In Lycaonem* (1), ove l'accento satirico il Telesio fa consistere nella preghiera ad Eolo, che, sciolti i venti, li muova contra la nave di Licaone, acciò la investano e la facciano naufragare: perchè anche qui la rappresentazione più efficace è quella della tempesta, che non ha niente di satirico.

È che il Telesio non aveva nè temperamento nè attitudine alla satira. Animo disposto a simpatizzare verso tutte le cose, di cui sapeva scorgere il lato buono e bello, di cui sapeva sempre scoprire un aspetto gentile, non sentì che molto raramente quello sdegno e quell'amarezza, donde può nascere la poesia satirica. I lati negativi della vita del suo tempo o non li vide, o, vedendoli, li guardò con quella disposizione d'indulgenza, che non mette l'anima in iscompiglio e non crea la satira. Di guisa che la sua poesia rimarrebbe al di sotto della mediocrità, se fosse circoscritta nel breve numero dei pochi carmi satirici, ch'egli compose per non essersi saputo sottrarre ai gusti dei suoi contemporanei.

Ben altra impronta di personalità egli seppe dare ai componimenti occasionali ed encomiastici, ch'espresse dalla sincerità dei suoi affetti. Questa poesia, che potrebb'essere anche più fredda e più vuota della poesia satirica, comincia a salire, nella considerazione dell'attività poetica del Telesio, a una forma d'arte più compiuta e più personale. I pochi carmi che ricordano Scipione Capece, Matteo Giberti, Pompeo Colonna, Giovan Giacomo Trivulzio, la morte di Pietro Gravina e di Giano Parrasio, mentre son privi di quelle negative qualità particolari della poesia d'occasione ed elogiativa, rivelano alcuni dei caratteri più salienti della lirica telesiana. E il poeta ci appare contemplatore sereno di ogni bellezza, ammiratore ingenuo delle piccole

(1) *Opera*, pp. 126-7.

cose che abbelliscono la vita, estimatore leale degli amici e dei protettori.

Lasciamo per ora di guardare il carme sul castello di Milano fulminato, e quello su l'assedio di Parma, che dovrebb'essere la celebrazione epico-lirica d'una vittoria, d'un glorioso fatto d'armi, ed è, invece, una composizione quasi scolastica fatta di reminiscenze storiche e letterarie mescolate insieme. Nella epistola a Scipione Capece c'è un senso d' intimità affettuosa, un desiderio di riposo e di quiete, e una certa arguzia, dove il Poeta augura all'amico " salus, res bona et uxor tolerabilis (1) „. Il breve carme in morte d'una fanciulla (2) dà un' impressione d' irrequietezza e di gaiezza infantile, in quel suo ritmo che non sai dire se più giocondo o doloroso, simile a quel tristissimo e carezzevole ritmo del *Pianto antico* carducciano: " L'albero a cui tendevi La pargoletta mano „.— Belle, dice il poeta, furono Europa, Danae e Leda, ma

nil profecto
Hac est, vel fuit aut erit puella,
Usquam candidius venustiusque;
Cui frons aurea, et aurei capilli,
Mores aureoli, aureumque nomen,
Ipsaque Aurea tota erat, misella!

Nel qual piccolo carme non v'è profondità d'affetto, perchè non è un padre il poeta, e non v'è neppure un sentimento di dolore insanabile o un antico pianto che si rinnovi, ma il rimpianto gentile d'un artista, che non vedrà più una pura e candida forma di bellezza.

I versi, che accompagnano l'offerta d'un dono al Giberti, hanno calore di sentimento e gentilezza d'immagini. — Al poeta è stata mandata una bianca cintura adorna di meravigliosi ricami, che distesa, mostra mille figure e vari uccelli vaganti. Chi può esser degno d'un dono così bello? Solo il suo Giberti, cui nessuna bellezza muliebre, nessuna sete d'oro, nessun divertimento rimuove dagli studi, ai quali attende con costanza sempre maggiore. Ma chi dovrà consegnare il dono, affinchè il Giberti non possa rifiutarlo e anzi meglio debba gradirlo? Nessuno meglio della Dea Minerva, che il poeta prega di volersi recare dal suo amico, appena sia discesa la notte. Quand'ella avrà adornato l'amico del suo dono, il cinto di Venere non varrà più della cintura apposta dalla mano della casta Minerva:

(1) *Carmina*, ecc., p. 10.
(2) *In obitu Aureae Farrarae*, *Opera*, p. 124.

Ille valet cupidas coniungere foedere amantes,
Perpetuo haec valeant nectere vincula fidem (1).

È il carme lodato da Paolo Giovio, (2) ove per il motivo comunissimo della ispirazione sarebbe stato facile che il poeta cadesse nelle banalità del sentimento e della espressione; ma il Telesio ha conservato la sua amabile semplicità, la finezza e il garbo, che son abito signorile. Sono gli stessi pregi del carme composto in occasione della pubblicazione del libretto *Apologia pro mulieribus* del Cardinale Pompeo Colonna; e come nel carme precedente il Poeta si è rivolto a una dea, a Minerva, ora si rivolge a un'altra dea, a Venere, affinchè porti il dono ch'egli offre:

Spumanti, o Venus edita ponto,
Pulchris gaudens pulchra puellis,
Si tibi cordi est, Diva, libellus
Quo femineum genus evexit
Pompeius super astra Columna,
Celeri concha labere virides
Per aquas vicinam Inarimen, precor,
Ubi Victoria, qualis Siren
Dulce cantat prope littora pelagi,
Sacratque novis cantibus Avalum;
Ac velut incensa renidet soror
Phoebi radiis Cynthia fratris,
Sic contra nunc illa mariti
Auget proprio lumine lumen.
Felix tali coniuge coniux!
Opus huic, tu Dea, manibus
Tu trade tuis... (3).

E qui il verso è fluido, nè cercato, nè stentatamente scandito; ma sgorgato facile, spontaneo, senza urti di consonanti e senza iati, sino alla chiusa, ove il poeta prega la Dea di voler consegnare con le sue mani, ella sola degna della bellezza e della grazia della donna, alla quale è mandata, la piccola opera. Carme occasionale ed encomiastico, ma nè freddo nè servile, schietto bensì e garbato e non discaro a coloro, che di Vittoria Colonna apprezzano anche oggi la dolcezza della poesia e l'altezza dell'animo.

---

(1) *Dono mittit Ioh. Matteo Giberto reticulum sericum*, *Opere*, p. 107.

(2) Pauli Jovii: *Elogia virorum litteris illustrium*, Basileae, 1577, p. 21 e *Fragmentum trium dialogorum*, p. 6.

(3) *Ad Venerem*: *De Pompeii Columna libello*, *Opera*, pp. 124-5.

Se consideriamo il carme in morte di Aulo Giano Parrasio (1), uno dei più affettuosi carmi composti dal poeta, possiamo scoprirvi più grandi pregi di poesia. È questo un carme elegiaco, dal movimento iniziale comunissimo, tale che ci potrebbe sembrare artificioso e rettorico, se non sapessimo che molte odi carducciane e molti canti danteschi, che giungono alla maggiore concitazione poetica, hanno basse note iniziali come di sentimento contenuto, che vuole erompere in momento migliore. La calma dei primi versi di questo carme, non interrotta, nè scossa dalle molte interrogazioni susseguentisi, che o non aspettano risposta, o presuppongono risposta non diversa da quella che in esse è già implicita, effonde un senso di quiete e di raccoglimento. Presso il Poeta è la tomba dell' estinto, coperta e protetta dall' albero della morte, e intorno non si spande la voce canora di lui, non la dolcezza dei suoi canti, ma la silente tristezza del sepolcro. Eppure, fu voce dolce e suasiva, quella che ora tace, e il Tevere stupì della modulazione di quella voce, dotta nella favella attica quanto nella latina. Il Parrasio non era nativo nè dell' Attica nè del Lazio: era nato presso lo stesso fiume, presso gli stessi colli, che il Poeta ha anche lui veduti e ammirati nella sua fanciullezza: i luoghi ch'egli ama e canta:

Unde superbit aquis tumefactus Crathis alumno,
Piscosis colles Crathis oliviferos
Fluctibus allabens pulcherrimus, arva fovensque
Pinguia, pampineas suspiciensque comas,
Quaeque cruenta gerit ramis frondentibus arbor,
Lapsaque collectis poma cadunt foliis.
Qui nunc auricomans tristis caput occulit undis,
Auget et insolitis fletibus amnis aquas.
Qua vetus aucta viris septem se montibus effert
Aemula Romanis montibus et Libicis,
Dives opum, Calabrumque decus Consentia, nati
Funera, quae rapti moeret acerba parens.
Plurima ubi manant gelidis resonantia Tempe
Fontibus, herbosa rupe viretque domus,
Aonidum domus, hanc permutat saepe relicto
Fonte Aganippaeo Pieris alma domum:
Unde miser migrans vastam modo Ditis in aulam
Non potes, ut redeas, Jane, aperire fores (2).

Da qui, naturalmente, spontaneamente, il trapasso lirico verso la

(1) *De obitu Auli Iani Parrhasii*, *Opera*, pp. 110-12.
(2) Ivi.

situazione seguente, verso una più alta e più vigorosa poesia. — Il poeta, che ha cantato forti e dotti canti, si è già eternato: non laggiù, dunque, nei vasti antri di Dite è la dimora di Giano Parrasio: di là lo rapisce la fama, che risuona attraverso i secoli.

Ibis et astra nitens inter fulgentia, non qua
  Sol venit, Hesperias vel cadit inter aquas,
Vel latet alter ubi deiectus et abditus infra
  Tartara, luminibus invidet astra polus:
Sed quos sublimis rotat ignes concitus axis,
  Vertice quae summo sidera clara micant,
Nec lavat unda maris, vasto sed in aequore certos
  Semper agunt nautas lucida per tenebras.
Hic te cognata Lycaonis accipiet lux,
  Nec modo caelesti fulget honore fides;
Tibia sed veniens augebit lumina Caeli
  Nocturni, gnarus suspicietque Conon,
Miratusque novum decus accessisse, quid ipsa
  Nascuntur sacro sidera coniugio?
Quodve novo exoritur sidus magis enitet aevo?
  Dicet. Sed felix, haec satis, hospes abi (1).

L' ultima visione è prodotto di caldo sentimento d' affetto e d' ammirazione, di fantasia viva e mossa. Nello sguardo stupito dell' astronomo, che si meraviglia del nuovo astro comparso nel cielo, v' è qualcosa di nuovo e di moderno, quantunque antichissima sia la figurazione poetica degli umani che si trasformano in costellazioni; e qualcosa di gentile è in questa immagine di poeta, che mira il poeta amico e maestro, assurto nel cielo come nuovo splendore imperituro.

Se poi passiamo a un' altra delle poesie occasionali, a quella diretta al Trivulzio partito alla volta di Roma (2), sia esso Gian Giacomo, — o forse il nipote di lui, Francesco, — potremo cominciare a osservare i caratteri migliori e più salienti della lirica telesiana. — Come allorchè il sole tramonta e, privando i mortali della sua alma luce, avvolge d'ombra la terra e di tristezza gli animi, così, o Trivulzio, mentre tu ti allontani verso i lari etruschi per veder poi i monumenti degli antichi magnanimi Quiriti, lasci me nelle tenebre e turbi il mio cuore trepidante. Io resto afflitto e pavido, ma tu va.

(1) *De obitu Auli Jani Parrhasii*, *Opera*, p. 112.

(2) *Uranos*, *Opera*, pp. 92-95. Il Fiorentino, *Op. cit.*, p. 44, pone l' *Uranos* tra le poesie disperse. Ma il carme era stato rinvenuto e pubblicato da circa un secolo.

I tamen, ire libet quoniam: sint omnia laeta.
Non pluviae laedant, densi non nubila caeli,
Non fera tempestas, saevi non impetus Euri,
Sed levis aspiret zephiris, sed lucidus aër
Semper, opaca vetent rapidumque umbracula Solem
Frondibus hinc, hillinc ultro praebentibus umbram,
Ne calor exurat faciem, dum fervidus Aethon
Incumbit terris (1).

Il poeta segue l'illustre amico con sguardo amoroso e carezzevole per la lunga, sassosa, difficile via, ora affocata di sole, ora fangosa per abbondanti piogge. E tutte le asprezze del cammino e dei lunghi viaggi rivede con la fantasia, allontanandole, con l'augurio, dai passi del suo Trivulzio: così, come allontana, i " salebrosa saxa ", aspri per troppe sibilanti, la " madens semita ", e la " impulsu ventorum pulvis in ora " tanto molesta. Prega quindi che spuntino i fiori, ove l'illustre amico passerà; e più teneramente:

Flumina, quae summis deiecta ex rupibus ultro
Aequoreas celeri lapsu properatis in undas,
Accipite haec, tentat vada dum transmittere forti
Vectus equo, ratibus seu textis; sistite fluctus.
Ne grave murmur aquae violentius obstrepat aures,
Leniter ac facili vectetur laetus in alveo.
Gaudebunt Nymphae viridesque e gurgite crines
Extollent: quae forma micat tam pulchra per undas?
Quis Deus? accipient vitreis te sedibus omnes,
Flumineaque comas velabit arundine Nais
Munera grata ferens, violas, et lilia, calthas,
Quaeque nitent passim riguis nova germina ripis.

È un affetto che sembra più d'amante che d'amico, ma schietto e puro com'aria tutta luce. E l'espressione è ricca di colorito e di vita varia, piena d'immagini e di ritmi lievi come sussurri d'acque di ruscelli o di canne leggermente mosse. Nello sfondo lontano, tra ombra d'alberi e luce di sole, tra fiumi e colline, piante e fiori, rimane presente allo sguardo la figura del viaggiatore a cavallo, verso il quale emergono le naiadi dei fiumi meravigliando della sua bellezza, liete di accoglierlo nelle loro " vitreis sedibus " e di offrirgli viole e gigli.

(1) È evidente che al posto, in cui ho usato il punto, non può stare la virgola, che trovo nel testo; come non può stare dopo " umbram " il punto, che ho creduto di sostituire con la virgola.

Qui il poeta, riprendendo e atteggiando a suo modo un motivo oraziano, si rivolge al cavallo del Trivulzio e lo prega di restituirgli sano e incolume il sostegno delle sue speranze. E di nuovo all' illustre amico: — Andrai a Roma, dice, e vedrai le antiche mura. Tutti ti ameranno e ti onoreranno, non per la tua nobiltà e per le tue ricchezze, ma perchè sarai detto difensore dell' onesto e amatore della virtù. Poi ti recherai a Napoli, vedrai bei frutteti, fiumi, fonti, vigne, laghi " Et nitidam insueti speciem mirabere caeli „.

Il carme ora diviene signorilmente scherzoso:

Illic ne blandae capiant te forte puellae
Iis memor, occurrunt ultro, variisque morantur
Vocibus, et cupidos misere praedantur amantes.
Sed bene quod Siren noto tumulata sepulchro est,
Parthenope Siren facie quae insignis ad undam
Assiduo resonans fallebat carmine nautas:
Viveret illa dolis instructa atque artibus, ut te
Eriperet, quid non faceret? Sit mortua quamvis,
Non tamen extinctumque genus est, fuge remige surdo,
Inque sinum patriae redeas, notosque penates.

" Il poema, scriveva di questo carme un severissimo critico già rammentato, Sertorio Quattromani, a G. Vincenzo Egidi, il 27 aprile 1597, è tanto vago, e così puro, e dolce, e grande, che non si potrebbe far migliore dall' istesso Virgilio „. Invero, noi non sappiamo se Virgilio avrebbe potuto farlo migliore; sappiamo che tutta la poesia occasionale ed elogiativa vorremmo avesse tanta sincerità e schiettezza di espressione, tanto calore di vita e ricchezza d' immagini e vivezza di colore quanta se ne scopre in questo carme gentilissimo del Telesio.

Un' altra lirica del genere è quella che Paolo Giovio non solo giudicò favorevolmente, ma portò ad esempio della finezza della poesia telesiana (1): è la lirica, ov' è descritta la lucerna, che un signore milanese offrì in dono al poeta (2). La rappresentazione delle figure incise nel bronzo della lucerna ha il suo effetto nell' animazione di esse: l' amore della cultura fuso col sentimento dell' arte si manifesta improvviso e lietamente nella chiusa: — tanto la lampada illumini nella notte gli studi del poeta, quanto duri in lui l' amore della poesia. — È un carme che ha gli stessi pregi di quelli considerati sin qui.

Ma il valore della poesia del Telesio è in ben altri carmi.

---

(1) *Elogia virorum litteris illustrium*, l. c.
(2) *Lucernam describit a Lampio dono missam*, *Opera*, pp. 54-7.

II.

Antonio Telesio cominciò ad esplicare la sua attività letteraria, quando i primi grandi poeti umanisti—il Poliziano e il Pontano—erano già morti o verso il tramonto; quando vivevano ancora, invece, ed erano in fervore d'attività i poeti del secondo periodo della poesia umanistica,—il Sannazaro, il Vida, il Fracastoro,—periodo che rispetto al precedente ha un carattere suo, contrassegnato da una tendenza ad orizzonti più ampi, a maggior libertà rispetto alla poesia antica, e da un uso della lingua latina più disinvolto e forse anche più elegante: " Non si può scrivere in una lingua morta con maggiore eleganza e maggiore pienezza di quella che avevano i Cinquecentisti, che paiono, per rispetto alla lingua, proprio scrittori antichi del miglior secolo " (1).

La lirica di Antonio Telesio rivela già, oltre all'uso sicuro e disinvolto della lingua e dei metri latini, alcune qualità essenziali d'arte, che si renderanno via via più perspicui, in modo da svelare di essa lirica quel carattere personale, che non permetterà di confonderla con quella di altri poeti umanisti. Ma in un'epoca di diffusa cultura, in un uomo nutrito di lunghi studi letterari e filosofici, in un cultore di filologia greca e latina non era possibile che una parte d'ispirazione non tornasse dal mondo greco e romano, e non avesse, di conseguenza, qualcosa di comune coi motivi poetici di altri umanisti nutriti dalla stessa cultura e dissetati alle stesse fonti. C'è dunque nel Telesio una poesia, che non è schiettamente e puramente originale, perchè accadde, al nostro poeta, quel che frequentemente accade ai poeti di molta cultura letteraria, i quali finiscono col vedere come creature vive e familiari, quasi creature del próprio mondo interiore e circostanze, quelle che son semplicemente creature della fantasia dei poeti; e rivedono con la loro propria immaginazione e rivivono con la loro propria fantasia le figure vissute nella fantasia di uomini di molti secoli prima, con tale, anzi, consistenza di realtà da non poter separare, se non per opera di riflessione, ciò che alla mente è venuto dalla poesia, da ciò che, invece, è venuto dalla osservazione della realtà viva. Allora la poesia diviene a sua volta ispirazione di nuova poesia, la cui materia è una realtà anteriormente poetica. Fenomeno di passaggio, di trasmigrazione, — attraverso distanze di secoli e di regioni — di elementi fantastici, che, pervenuti dall'opera d'un poeta nella fantasia d'un altro poeta, ivi germinano a loro volta, sponta-

---

(1) L. Settembrini: *Lezioni di Lett. ital.*, vol. II, p. 36, Napoli, 1870.

neamente, altri fantasmi. Di tali germinazioni è ricca la letteratura, com' è ricca tutta l' arte. Ma cosiffatte poesie, nate da poesie il cui contenuto è patrimonio spirituale d' ogni uomo mediocremente colto, è più facile affermare, anzichè dimostrare che sono esercitazioni rettoriche. Motivi poetici e personaggi del mondo omerico, virgiliano e ovidiano presero nella mente degli umanisti consistenza di fatti concreti; in Dante, nel Petrarca e nel Boccaccio la fusione degli elementi poetici provenienti dal mondo pagano con quelli provenienti dalla società del loro tempo, in grazia della loro cultura classica contemperata con la loro cultura cristiana e cattolica, fu quasi perfetta. Il Capaneo dantesco è poesia a sè, personale, individuale, ma è germinato dal Capaneo di Stazio; l' Achemenide virgiliano è fantasma poetico che non ha bisogno di precedenti per essere colto nel suo valore estetico; ma è nato dal nono libro dell'*Odissea*. La prima delle " sylvae „ d' Angiolo Poliziano, *Manto*, e la terza, *Ambra*, nascono l'una dallo studio di Virgilio, l'altra dallo studio d' Omero, ma l'una e l' altra son poesia.

Sono quindi ragionevolmente disposto a non passar oltre, quando leggo carmi intitolati a guisa di esercizi rettorici o di componimenti scolastici: *Dum in silvis queritur Poliphemus*, *audiens Echo resonantem*, *vocem opinatur Galateae ab eaque dolet irrideri*, oppure *Aeneas ex Antandro conscendens patriam a Graecis deletam alloquitur* ; ma a a considerare, bensì, che in luogo di freddezza e di artificio si può trovar anche in essi calore, se la fantasia del poeta, attraverso i miti e le leggende, ha veduto con lo stesso sguardo estatico e sentito con lo stesso fremito ed espresso con la stessa compiutezza con la quale avrebbe veduto, sentito ed espresso un fantasma originalmente suo.

Antonio Telesio certo non credeva al mito dei Giganti e della loro scalata all'Olimpo, ma dal contenuto di quel mito ebbe la visione della grandezza e della immensa forza materiale dei giganti, e ne ebbe la profonda sensazione di spavento.

> Quae facies tam vasta poli petit alta cacumen?
> An rediviva manus redeunt nova monstra Gigantes
> Nequicquam telis quondam deiecta trisulcis?
> Agnosco genus invisum. Viden aethere in alto
> Immanis quantum superet? viden arduus ut se
> Erigat, antiquasque vias affectet Olympi?
> Iam iam summus apex capitis cava moenia mundi
> Pulsat... (1)

---

(1) *Gigantomachia*, *Carmina*, pp. 7-9.

È evidente lo sguardo del poeta rivolto verso il cielo e il succedersi delle impressioni: impressioni di stupore e di spavento: negli ultimi tre versi, quasi a ogni parola un' *a*: " immanis „, " quantum „, " arduus „, " erigat „, " antiquasque „, " vias „, " affectet „, " iam iam... apex capitis cava moenia „. I versi di Ovidio (1), nella loro olimpica sicurezza della vittoria di Giove, che proviene dalla osservazione del fatto compiuto, non rappresentano, non descrivono la lotta e non ritraggono lo sbigottimento dell' uomo, piccolo e debole dinnanzi a forze così immani e incerto se per l'avvenire possa essere governato dalla forza bruta dei titani o ancora dalla potenza di Giove e degli altri Dei.

Nec Pater altitonans quicquam parat! an timet et se
Abdidit in tenebris Orci Saturnia proles?
Vinctus ubi aeternis genitor fremit ore catenis.
Sed tonat. Ecce Deum manus obvia; nescius amens
Vincat uter, trepidat mens anxia. Juppiter urgens
Fulmina contorquet crebris ardentia flammis
Et celer horrisono perlabitur aethere curru...

Come più ansiosamente si ferma lo sguardo del poeta su la immane lotta, più viva parte prende l'animo all'esito di essa: sì che il poeta segue i diversi momenti della lotta con alternativa di terrore e di speranza, e sempre trepidante. Un'ansietà acuta sorge, quando alla fantasia del poeta appare il pericolo che tutta la volta del cielo crolli.

Sed quis sublimis in altum
Tollitur alter Atlas humeris subnixus Olympi?
Vellere conatur molem; disiecta repente
Ne ruat in praeceps timeo domus ardua coeli.
Mille simul caput aereum sub sidera condunt,
Et trepida agglomerantur, hiant portenta figuris
Horrendis et acerba fremunt per inania rursus,
Rursus et instaurat nova proelia, lumina prorsus
Eripuit densata cohors: pavor occupat eheu!
Hei mihi! quo rerum nunc se converterit ordo!...

Declamazione? esercitazione rettorica? A me pare di no. Nè son disposto ad ammettere, come fa il Burchardt, a proposito dei miti e delle leggende antiche cantate dagli umanisti italiani, " che è questione di gusto, e come tale è lecito ad ognuno avere su di essa

(1) *Methamorphoses,* C. I, vv. 151-162.

un'opinione sua propria „ (1). Se il fantasma poetico, vivo di nuova vita, c'è ed è compiutamente espresso, non vi può essere che un solo giudizio: come un solo giudizio vi può essere, se, viceversa, il fantasma vivo di nuova vita non è compiutamente espresso o non vi è.

Ma ci troviamo davanti ad altri esempi cospicui di questo genere di poesia. Il Telesio compone un carme, *Poliphemus* (2), prendendo le mosse da Virgilio (3), e svolgendo l' episodio della passione del ciclope per Galatea, cantata da Ovidio (4), in una nuova forma.

Virgilio narra dell' improvvisa apparizione, davanti agli occhi attoniti dei troiani, dianzi sbarcati alle falde dell' Etna, d' una miseranda figura d'uomo, che, uscendo dalle macchie, avanza verso di essi con le mani supplichevolmente protese. È Achemenide, che racconta di Ulisse e dei suoi compagni approdati in quello stesso luogo, dell' enorme e perfido ciclope e degli atti nefandi da questo compiuti; e mentre i troiani ascoltano con stupore e commiserazione, ecco, Polifemo appare, minaccioso, sì che essi sfuggono il pericolo, raggiungendo le navi. Ovidio, poi, dopo aver narrato di Cariddi che ingoia le navi, e di Scilla, vergine capricciosa, che dice alle ninfe del mare i delusi amori dei giovani principi da lei scherniti, immagina che Galatea racconti, a sua volta, dell'amore che per lei ebbe il ciclope Polifemo.

Il Telesio finge che Achemenide, invitato da Enea, parli di Polifemo e ridica i suoi lamenti d'amore. Ma, mentr'egli parla del ciclope e ripete le sue canzoni, Polifemo ci appare interiormente mutato. Era stato, presso Omero, inumano, ferocemente bestiale, superbo della sua forza bruta, spregiatore degli uomini e degli Dei, simbolo dell' uomo allo stato ferino. E ancora fremente d' ira ci appare presso Virgilio, tremendo nella ferocia minacciosa, sempre desioso di vendetta.

Nel poemetto del Telesio è forte ed è triste, in uno stato d' animo nuovo anche rispetto al Polifemo di Teocrito, innammorato e gioioso. Il dolore l'ha reso più umano, e il suo canto è un gemito, è il rimpianto d'una felicità perduta, che gli rimane nella memoria per rendergli più triste il presente. È divenuto così dolente il povero Polifemo, che si finisce col dimenticare il suo passato, gli atti di ferocia da lui commessi, i corpi umani da lui sbattuti contro i massi, e con l'aver

(1) Burchardt: *La civiltà del secolo del Rinascimento in Italia*, vol. I, p. 347 Firenze, Sansoni, 1876.

(2) *Opera*, pp. 46-51.

(3) *Eneide*, III, vv. 588-690.

(4) *Metamorfosi*, XIII, vv. 538-884.

pietà di questo cieco di gigantesca statura, che piange di non poter vedere l'aurora sorgere luminosa e rubiconda dalle tenebre della notte e le stelle fuggire impallidite all'appressarsi di essa; che piange, perchè non vede il sole sorgere illustrando le estreme plaghe del cielo e il mare accendersi di fulgore su la tremula superficie, perchè non vede gli uccelli dalle penne di vario colore volare lestamente tra gli alberi e non vede le ombre del bosco molle di edere e di piantine, e gli alti pini e le acque limpide e fresche, perchè non può vedere il bel viso e le belle carni candide di Galatea. E sì, egli la rivede bella, nella memoria, la sua ninfa, sur uno sfondo di bellezze: la rivede quando emergeva dalle acque profonde insieme con le altre cerule Ninfe, nelle notti cosparse di stelle; la rivede, quando con le rosee mani coglieva gigli.

Allora, nei giorni in cui la vedeva così bella, arse d' amore: errò per molti giorni, avendo nel petto un fuoco non meno ardente di quello dell' Etna. E allora, per la prima volta, modulò su la zampogna i primi canti d' amore, così dolci, che intenerivano le fiere.

Et mea victa novis concentibus, effera quamvis,
Nata mari quamvis, properans e fluctibus ultro
Adnabat; dolor est haec et meminisse voluptas.
Frigidulam ah quoties, trepidamque amplexus in acta
Nusquam amittebam, donec suspenderet altam
Luna facem, et tremulis splendesceret ignibus aether.
Tanta mihi quae nunc ceciderunt gaudia, nec te
Aspiciam posthac levibus super aequora plantis
Nereidas inter blandas agitare choreas.

Spirito di modernità in questa rappresentazione di notti lunari e di notti stellate, ricordate con un sospiro di rimpianto; spirito di modernità nel movimento poetico che segue, ove il povero ciclope considera la propria miseria e la confronta con la letizia di tutti gli altri esseri veggenti. Confronta? No, non è un confronto, è un augurio buono, che parte da un cuore divenuto buono:

Vivite, motivagi Panes, vos vivite, Nymphae.
Ille ego sum Cyclops siculae modulator avenae
Pascere doctus oves...

Gli era stata predetta la sventura della cecità da un vate: lo ricorda bene, ora. Non ricorda le atrocità commesse a danno dei compagni d'Ulisse, il sacro diritto degli ospiti violato: quelle atrocità par voglia nasconderle a se stesso, quasi pentito, quasi consapevole

delle sue colpe. Ricorda piuttosto il cattivo ospite, che, celando sotto lieto volto cose immani, gli rapì il senno, facendogli offerta d'ingannevole vino: vino ch'era nettare, più dolce del nettare d' Ibla, e gli disciolse i sensi nel Lete; e i monti parve gli corressero intorno, e l' onda d' Aci tornasse indietro su le acque rifluenti, sino a che il sopore non l'ebbe tutto oppresso. Quando si riscosse, atterrito, avvolto in una oscura notte, madido di sangue, bruciato nella fronte, feroce, ansante, pazzo, errò, infelice, in cerca del nemico, che non potè più rivedere. — Non più ricordi d'amore e di dolcezza; ma angoscia, ora, e disperazione e grido di vendetta, invocata dal padre Nettuno.

Così, il mito ciclopico, passato da un periodo di tempo all'altro, ha mutato significato, e il canto di Polifemo ora è il rimpianto della bellezza della vita, privata per sempre delle sensazioni degli spettacoli naturali e delle dolci corrispondenze d'amore, è l' espressione dell'anima dolorante, che unico sollievo trova nelle care immagini della fantasia e nella dolcezza dei ritmi. La qual situazione mi par nuova anche rispetto a quella del Polifemo di G. Pontano, che ritrasse in versi di finissima fattura l'amore del ciclope per Galatea (1).

Lo stesso mito del ciclope ispira al Telesio un' altra situazione poetica sviluppata con più intenso calore di fantasia. Mentre Polifemo si duole, e canta il suo lamento, errando per le selve, ode l'eco che ripete la sua voce e crede sia Galatea che lo schernisca e irrida. Allora il dolore del ciclope, ferito dal sospetto d'essere deriso, diviene dapprima più grave, poi si placa nella speranza ch'ella corrisponderà all'antico amore. — Il carme si svolge non in esametri, questa volta, ma nel metro dell'elegia.

> Iam satis, o Galatea, superque iocosa fuisti,
>   Ludere quin ludum desinis insolitum?
> Quin profers formosa caput, latebrasque relinquis?
>   Inque sinu recubantem ambitiosa foves?
> Irritas lasciva, meum iecur aestuat ardens;
>   Ibo ego per rupes, teque per antra sequar.

S' illude interamente, perchè l' immaginazione gli si è accesa e il sangue gli fluisce più caldo nelle grosse vene; e pare brancoli e pare stenda le enormi braccia, sicuro che la ghermirà, sicuro che non gli sfuggirà più:

---

(1) *Polyphemus ad Galateam*, nella *Lyra*, e dell' *Antonius* i versi *Dulce dum ludit Galatea in unda*, e sgg.

Numquam hodies evade salsas fugiens super undas,
Fluctibus aut merges lapsa sub aequoreis;
Sed gelida mecum requiesces strata sub umbra
Ilicis, ad ripas dulce sonantis aquae.

Il grosso amatore ha l'impressione di vederla mentr'ella conduce i cori delle Amadriadi sui prati coperti d'erbe verdeggianti, ed egli dà il ritmo alla danza col suono della sua zampogna; la vede armata di faretra andare incontro ai cervi, vestita di una pelle di lince, scoperta le spalle candide come la neve dell'Etna. Ma torna la visione della realtà dolorosa: Galatea non corrisponde al suo amore. Che doni dunque, egli le farà, se nessun dono la commove? Così, mentr' egli si lamenta, par che essa ripeta le sue parole.

Dura, proterva, procax, petulans, quae illudis amantem,
Quo properas? nullum iam datur effugium;
Certum est per saltus perquirere, sicubi se abdit:
Ite, canes, rursus rettulit, ite, canes.

C'è qualcosa di tragicamente nuovo in questo furor d'amatore, che lancia i sassi su la donna che ama e che lo strazia; qualcosa di psicologicamente vero in questo rapido passaggio dal furore alla calma e alla ragione.

Fallor, et his forsan latet occultata cavernis.
Delia, namque canes infremit alipedes...
Fessus an ingenti sub fornice semicaper Pan
Se reficit? locus hic arguit esse Deum;
Oblita nam senso, mollique sedilia musco
Laeta virent, fons et dulcis abundat aquae;
Tum coma formosis procumbit pinea ramis,
Floret et illaeso caespite dives humus.

Ma chi sa, pensa il ciclope, che non vi sia nascosta una belva feroce e affamata?– A questo dubbio si direbbe che il grosso amatore schernito pianga disperatamente:

Atque utinam me nunc ingentibus aspera malis
Perderet, ut tandem desinerem esse miser!

Si sente che il poeta, penetrato nello spirito del ciclope, ne ha rivissuto il dolore e la passione; e Polifemo è divenuto personaggio vivo, capace di commovere col suo pianto e con le sue parole. Tuttavia mi tornano a proposito alcune parole del Burckhardt: " Chi nelle arti

non sa tollerare qualsiasi imitazione di forme, chi o non apprezza l'antichità in se stessa o la ritiene assolutamente inarrivabile e inimitabile, chi finalmente non si sente disposto di usare nessuna indulgenza con poeti, che più d'una volta si trovarono costretti o a cercare da sè o a indovinare una moltitudine di quantità sillabiche, non si metta allo studio di questo genere di letteratura. Anche le produzioni le più perfette non sono fatte per affrontare gli attacchi di una critica assoluta, ma solo per procurare un' ora di sollievo al poeta o a molte migliaia dei suoi contemporanei (1) „.

Questi due carmi intorno a Polifemo e al suo amore precedono il *Polifemo* di Bernardino Martirano composto nel 1538, ma sono di esso la seconda fonte, se fonte prima è da considerare la narrazione ovidiana di Galatea. Il Martirano, dice Francesco Pometti, " avea preso poco da Ovidio : il solo carattere, la sola persona dl Polifemo, creando una situazione nuova : cioè il ciclope, piangente sul triste suo amore per Galatea (2) „. Se il Pometti avesse conosciuto la lirica del Telesio, avrebbe osservato che la situazione descritta dal Martirano, ch'egli credette nuova, era stata ispirata dai carmi dell'umanista calabrese, amico stimato e affettuoso del Martirano stesso, e che non era interamente nuova. Come il poemetto del Martirano riassuma e fonda le due situazioni dell'uno e dell' altro carme del Telesio si può vedere attraverso le stesse parole del Pometti, che conchiude l' esame del *Polifemo* con questa considerazione : " La maggior differenza tra la leggenda ovidiana e queste stanze, circa lo svolgimento della favola, sta in questo : mentre nel poemetto è Polifemo che narra i suoi casi, nelle *Metamorfosi* è Galatea. Là è una narrazione, qui è un monologo. Galatea, nella leggenda, dice della canzone che a lei canta Polifemo ; e nelle " stanze „ è il gigante che canta sulla sampogna (3) „ : così, appunto, come nei due carmi del Telesio. Ma del Polifemo telesiano può essersi ricordato, come a me sembra, anche Garcilaso de Vega, nel comporre il lamento di Albanico della *Egloga segunda*, (v. 563 e sgg ; e più specialmente v. 578 e sgg.) (4).

Un altro canto elegiaco, che prende le mosse da una situazione virgiliana, è quello dell'addio di Enea alla patria distrutta (5). L'eroe troiano, guardando da lungi le rovine della sua grande città ardente tra le fiamme, non può non ricordare fatti e personaggi a noi ben

---

(1) Op. cit., vol. I, p. 334.

(2) Francesco Pometti : *I Martirano* (Atti della R. Accademia dei Lincei, 1896, Serie V, vol. IV, p. 96).

(3) *Op. cit.* p. 150.

(4) Garcilaso de Vega : *Obras,* " La Lectura „, Madrid, 1911.

(5) *Opera, Aeneas ex Antandro conscendens*, ecc., pp. 114-7.

noti: perciò il ricordo non è un artificio, ma un movimento spontaneo dell'anima. In quest'elegia c'è una correzione, una purezza, una levigatezza di verso, che ci fa sentire come un alito di poesia venuta direttamente dall'antica Roma. Anche qui è riveduta Cassandra, personaggio tutto poesia, che colora di giovinezza e di tragicità ogni situazione in cui appare, che spira un fremito di dolore e di simpatia in ogni tragedia o lirica ove passi, che dà un amaro senso di chiaroveggenza e di disperazione, d'amore e di pianto fatale in ogni forma d'arte: qui è riveduta quando dalle alte torri della città, guardando il mare, prevede, ispirata dal Nume terribile, e preannunzia la caduta inevitabile della patria, senza che alcuna forza possa scongiurare il vaticinio. C' è anche una lontana sensazione della impassibilità della natura di fronte ai grandi avvenimenti o alle grandi sciagure umane, e dolce tenerezza, ove Enea si volge al figlio Iulo, piangente, e ove è compianto Astianatte, il piccolo immortalato da Omero, " tremefactus „ tra le mani sacrileghe di Ulisse.

Più moderna poesia è l'*Orpheus* (1), nel suo significato simbolico nuovissimo e bello: l'amore intero, la dedizione assoluta di tutte le energie spirituali, di tutta la vita e la tenace instancabile perseveranza nel proseguimento della perfezione da parte di chiunque aspiri all' eccellenza dell' arte o della poesia. Non l' efficacia dell' arte in genere, e del canto in particolare, nel dirozzare i costumi degli uomini è simboleggiata dal Telesio nel mito di Orfeo, ma la necessità del lavoro paziente e lungo, la rinunzia alle gioie della vita. E qui, più che altrove, è semplicità e sobrietà di forma.

> Arguta primum cum plectra parentis, et auro
> Distinctam sumpsit citharam Rhodopeius heros;
> Ridebant segnes pulsus, digitosque micantes
> Serius, et cordis indoctis dissona vocis.

Sono i primi tentativi d'ogni giovinetto, che si provi in alcunchè, rappresentati con un'immagine che ha grazia e gentilezza. Al sorriso di Apollo e di Calliope, già contenti dell'aspirazione del figlio ed indulgenti verso le prime prove fallite, segue nel fanciullo il senso dell'amor proprio e il fermo proponimento. L'amor proprio si rivela nel pudore dipinto sul viso, divenuto purpureo, del giovinetto ch'è stato colto nella incapacità e nell'errore e che ha suscitato il riso.

> Mox pudor exardens et gloria ducis honesti
> Lusibus avertit puerilibus, omnis et illuc
> Perditus incumbens Musae pallebat amore.

(1) *Opera*, p. 78, e *Carmina*, ecc., pp. 18-24.

È la rinunzia ai giochi puerili, ai giovanili diletti per l' ideale ormai concepito e che occupa e illumina tutta l'anima. Il Carducci canterà anche lui questo stato d'animo, ch'è stato di ogni uomo, che abbia avuto una giovinezza piena di fede, fiorente d'aspirazioni ideali, e abbia saputo, per quelle ideali aspirazioni e per quella fede, rinunziare alle gioie della giovinezza spensierata.

> Ed obliai le vergini danzanti al sol di maggio
> E i lampi dei bianchi omeri sotto le chiome d' or.
> E tutto ciò che facile allor prometton gli anni
> Io 'l diedi per un impeto lacrimoso d'affanni,
> Per un amplesso aereo in faccia all'avvenir.

Eppure, c'è nel breve carme del Telesio un'immagine di stupenda bellezza, che non è quella del giovinetto Orfeo dedito tutto intero al suono della cetra, nè quella bellissima del " pudor exardens ", ma quella dell' impallidire per l'amore della poesia : l' idea del pallore, " Musae pallebat amore " , esprime appena l' effetto esterno, ma fa sentire e intravvedere il lavorio tormentoso, che internamente logora.

Orfeo ora è preso dall'ardore di pareggiare i genitori nella poesia e nel canto : è l' ardore d' ogni giovine dedito all' arte, che mira costantemente all'eccellenza dei sommi, dai quali è preceduto. Ma appunto qui è cosa notevole osservare, per il significato morale del carme, come Orfeo ispiri la sua vita alla temperanza, alla sobrietà, alla purezza dei costumi.

> Et nunc maternis inhiat, nunc ille paternis
> Cantibus; hinc hillinc discens dependet utrinque.
> Nulla venus faciem cepit mentita dolosis
> Compedibus : somni fuerat parcusque Liaei.
>
> Donec, ridiculus dudum, modulamine silvas
> Evulsosque suis scopulos radicibus egit;
> Ausus et ire viam mortalibus inconcessam,
> Poenarum oblitos demulsit carmine Manes.

Può il poeta aver avuto un fine didattico nella composizione di questo carme e ciò si può desumere dai versi che seguono a quelli riportati, dai versi, cioè, della chiusa : — col faticoso e perseverante lavoro si possono raggiungere le aspirazioni più ardue ; all'onore dell'alloro non si giunge senza aver lungamente vegliato e sofferto. Ma

(1) *Opera*, p. 78.

" Hoc imprimatur omnino „ narra il Quattromani (1) che Antonio Telesio abbia scritto a piè dell'ultimo verso, riconoscendo del carme l' intima bellezza.

La stessa impressione non lascia un altro carme, ove s' immagina che Alete siracusano esponga le miserie e gli affanni dei naviganti (2). Anche qui bei passi descrittivi di bonacce e di tempeste, ma non vigor nuovo, non fresche impressioni personali, quantunque il poeta avesse anche lui sofferto i travagli d'una infelice navigazione nel viaggio fatto da Venezia in Calabria. Più notevole il lungo poemetto *De arce mediolanensi fulminata* (3), esuberante di reminiscenze mitiche e leggendarie, di elementi storici e fantastici, d'invocazioni e preghiere pagane e cristiane. Si descrive uno scoppio, un fragore immane, che nella notte scuote tutta la città. Quando la luce del giorno spunta e rischiara le ingenti rovine, uno spettacolo terrificante si offre agli osservatori: qua e là si vedono sassi e macigni lanciati lontano dal loro luogo primitivo, come cadaveri di mostri immani giacenti su la terra. La violenza dello scoppio provocato non da un bolide ma da un fulmine, caduto su le polveri di artiglieria ha distrutto la mole aerea del castello e tutto arde e crepita, diffondendo intorno un acuto odore di zolfo.

Il triste episodio fu ricordato anche dal Guicciardini nella sua *Storia d'Italia*: " Ma nei giorni medesimi (giugno 1521) un caso, che accadde a Milano, spaventò molto l'animo dei Francesi come se con segni manifesti fossero ammoniti dal cielo delle future calamità. Perchè il giorno solenne per la memoria della morte del principe degli Apostoli, tramontato già il sole sul cielo sereno, cadde per l'aria da alto a guisa d'un fuoco innanzi alla porta del castello, ove erano stati condotti molti barili di polvere da artiglieria tratti del castello per mandarli a certe fortezze; per il che levatosi subitamente con grande strepito grande incendio rovinò insino dai fondamenti una torre di marmo bellissima fabbricata sopra la porta, nella sommità della quale stava l'orologio. Nè solamente la torre, ma le mura, e le camere del castello, ed altri edifizi contigui alla torre, tremando nel tempo medesimo per il tuono smisurato, e per la rovina tanto grande, tutti gli edifizi del castello, e tutta la città di Milano. E i sassi e pietre grandissime dalle rovine volavano con impeto incredibile spaventosamente in qua e in là per l'aria, ora percotendo nel balzare molte persone, ora ricoprendole con le rovine dalle quali era rico-

(1) *Lettere*, l. I, XIII, Napoli, 1714.
(2) *Opera*, pp. 57-64.
(3) *Ivi*, pp. 64-74.

perta con tanti sassi (che pareva cosa stupendissima) la piazza del castello; dei quali alcuni di smisurata grandezza volarono lontani per spazio di più di cinquecento passi. Ed era l'ora propria, che gli uomini cercando di ricrearsi dal caldo andavano passeggiando per la piazza: però furono ammazzati più di centocinquanta fanti del castello, ed il castellano della rocchetta, e quello del castello, e gli altri tanto attoniti, e privi di animo e di consiglio, e rovinato tanto spazio di muro, che al popolo, se si fosse mosso, sarebbe stato molto facile l'occupare quella notte il castello „ (1).

La descrizione del poeta e quella del grande storico corrispondono quasi esattamente. Ma la mente del poeta, descritto l'avvenimento sotto la tragica impressione di esso, si allontana dal punto di partenza e corre alla lotta dei Titani, alla forza invincibile degli Dei, alla volontà degli uomini di combattere e vincere le forze soprannaturali. L' uomo, par dica il poeta, cerca di elevarsi sopra se stesso, ma una forza più grande lo abbatte. Non è vinto Giove nella immensità del suo cielo e nella violenza dei suoi fulmini e nella densità delle sue nubi; non è vinto Nettuno nella forza immensa delle sue acque, non è vinto Vulcano, non Plutone. Dove, sino a poche ore innanzi, furono le fondamenta d'una torre superba, ora si apre il vuoto d'un baratro. Eppure, quanti pericoli di guerra essa torre era destinata a sostenere! Aveva vinto l'impeto dell'aria, come l'olimpica Calpe quello del mare. E quanti degli uomini ch'essa aveva difeso e che a loro volta erano stati difensori di essa, ora giacciono morti o schiacciati dalla rovina o bruciati dalle fiamme o annegati nell'acqua del fosso circostante. Tristi casi! Un giovine precipita nell'acqua e agita le braccia chiedendo aiuto; un compagno si getta per salvarlo, e, mentre le braccia dell' uno e dell'altro si stringono vicendevolmente, la morte trae con sè l'uno e l'altro e tutti e due insieme discendono a picchiare alla porta di Dite.

L' intonazione epico-eroica del carme a questo punto diviene lirica e parafrasa largamente la preghiera chiesastica.

> At chorus omnis erat supplex de more sacello
> Flebilis ante aras, et te salvere iubebat,
> O Regina, salus miseris mortalibus una.

---

(1) L. XIV, cap. I, p. 562, Firenze, 1835. Una nota del prof. Giovanni Rosini apposta al testo del Guicciardini aggiunge, rettificando: “ Dice Galeazzo Capella che fu una saetta, che percosse nella torre sopra la porta del castello, e che in essa torre si serbavano molti bariglioni di polvere per le artiglierie, e che di duecento uomini, che erano a guardia del castello, dodici appena ne scamparono „. *Commentari per la restituz. di Franc. Sforza.*

Per te vitalis (modulans sic voce vocabat)
Lux datur, o jucunda voluptas, spes quoque, salve.
Eia age et ista
In nos verte libens placido mitissima vultu
Lumina, certa tuae gentis tutela, fidesque.....

Segue una visione dolcissima di pace e di amore fra gli uomini in mezzo alle più deliziose bellezze della natura. "Sed mala pestiferum quae fulgur nunciat? „. Il triste avvenimento è un presagio di altri mali? La mente del poeta è tornata alla realtà presente, alla visione della città in cui vive, alla Milano in guerra. "Iuppiter, urbem respice „ — proteggi la città, o Giove, ove dagli altari salgono i fumi odoranti, ove s'aprono le porte al degente. Ma i nemici penetrano nella città, si spargono di strage le vie, bruciano le case e crollano, s'aprono le carceri. Chi allontanerà tanti dolori dai cittadini? —

Ite, piae, et sacras verrentes crinibus aedes,
Et repente genu, precibusque avertite tantas
Urbe minas, solet ira Deum mitescere, siquem
Poenitet admisisse nefas, veniamque precatur.
Vosque, Duces, vos o populos armare nefandas
Tot simul in caedes toties, miserescite tandem:
Iam satis effuso natat omnis sanguine tellus,
Inque sepulta iacent passim squallentibus arvis
Ossa virum, iacite arma, Duces, dextrisque cruore
Detersis, certum unanimes coniungere foedus.

Si vede che il "pacifismo „ non è tendenza moderna, se un poeta italiano del Cinquecento, che vedeva sotto i suoi occhi, vivendo in Milano, francesi e spagnuoli contendersi con le armi il dominio d'Italia, poteva illudersi di vedere i duci, deterse di sangue le destre, stringersi in patti durevoli d'amore. — Pace, pace, pace! par voglia gridare anche lui, il poeta mite e gentile; chè, se una guerra si deve combattere, sia essa più nobile e più giusta.

E rivolge la parola all'imperatore di Spagna e al re di Francia, indicando ben altro campo per la gloria delle loro armi.

Tu, quem bellatrix decorat regina volucrum
Grata Iovi, aërias labens super ardua nubes;
Et cui caeruleo florescunt lilia campo
Aurea, per tenebras caeli velut astra sereni:
Quod si nunc animus fremit arma et tanta cupido est,
Magnanimos inter reges decora alta, triumphos
Ducere, et erectis spolia ampla ornare tropheis,
Hostis acerbus adest.

Ed è cattivo, superbo, tracotante, il comune nemico, e opprime città e regni.

> Ite pares animis: vos iam Byzantia pridem
> Terra vocat; satis illa iugum crudele Tyranni
> Sustinet.

Si sciolgano dunque al vento le bianche vele e mille navi passino oltremare. Dio stesso favorirà l'impresa e vi darà vittoria. Risplenderà quel giorno, quando il mostro infernale, avvinto di catene, sarà trascinato dietro il carro dorato della vittoria.

Così il poemetto, divenuto voce augurale, espresse un sentimento italiano, e cristiano; ché ad esso sentimento,maturatosi più largamente nella coscienza generale della cristianità, seguirono dopo molti anni i fatti politici e militari culminanti con la battaglia di Lepanto. Anche questo carme, dunque, è voce del suo tempo, voce che fa sentire, nel desiderio della pace, feconda di studi e di lavoro, il bisogno più vivo degl'italiani del Cinquecento. Nè sarebbe stato facile più apertamente, più coraggiosamente esprimere lo sdegno del poeta contro Spagna e Francia; giacchè il Telesio trovò modo d'invitare anche troppo chiaramente, i sovrani dell'uno e dell'altro stato, — per il caso che avessero voglia di menar le mani, di andare a combattere contro il nemico comune, e di lasciate l'Italia nella sua pace.—Chè se non questo significato chiude in sè il bel carme, esso ci si presenta sempre come componimento di non scarso valore storico, se consideriamo quanto fu raro in quel primo trentennio del Cinquecento il motivo politico nella nostra poesia latina e volgare.

III.

È ben noto che uno dei caratteri della vita italiana del Cinquecento è una generale tendenza di tutti o quasi tutti gli uomini occupati in un lavoro intellettuale a elevare la propria personalità: sicchè i poeti presero un atteggiamento e una fisionomia propria, alla quale cercarono di dare il massimo rilievo possibile.

Questa fisionomia personale è, senza dubbio, di tutti i poeti di valore: può essere indizio di vanità e d'insufficienza di attività fantastica il volerla conseguire artificialmente e il non ottenerla: l'averla naturalmente, senza il deliberato proposito di formarsela, è indizio sicuro di potenzialità poetica. Per tale particolar fisionomia, che ciascun poeta assume e che non può confondersi con quella di nessun altro, emergono da ogni secolo alcune figure di poeti, che divengono per noi l'espressione più piena e più precisa del loro tempo, e restano nello sfondo moltissimi altri, che in tanto noi distinguiamo, in

quanto hanno ciascuno un proprio nome. Sono i moltissimi, la cui arte non ha lineamenti definiti, non ha individuali aspetti più o meno luminosi, non ha spiccati rilievi, e che costituiscono perciò la zona grigia della letteratura.

Antonio Telesio non fu un erudito, tutto chiuso nei suoi studi storici e filologici; non un umanista amante di brighe e di polemiche, bramoso di pompa e di lucri, vano e maligno; non un poeta cortigiano, pronto agl'inchini e all'adulazione; ma uomo colto, che seppe godere della contemplazione delle bellezze della poesia antica e delle grandi bellezze della natura, di cui ebbe l'anima tutta innamorata. Rassomiglierebbe a qualcuno degli umanisti maggiori: per la profondità degli affetti familiari al Pontano, per la dolcezza malinconica e pensosa al Sannazaro, per la luminosità dello sguardo invaghito d'ogni bellezza naturale al Poliziano, se la vita vissuta lontana dalle corti e in perenne contatto o degli scolari giovinetti o della natura viva non gli avesse conservata l' anima più semplice, più ingenua, più finemente sensibile.

Temperamento tranquillo e affettuoso, quando il Telesio fu colto dal dolore della morte del padre, compose una dolente poesia, una elegia, in esametri, " pallida, scissa comas, tristique evincta cupressu" (1). Non prese, nel comporre, atteggiamenti gravi, non fece pompa d'angosce non provate; narrò, come ognuno di noi è solito narrare, quando qualcosa di triste, di doloroso ci agiti; narrò piano, come presentisse che, non sapendo contenere in principio la piena del dolore, tanto meno avrebbe potuto contenerla dopo, quando i ricordi avrebbero cominciato a tumultuare. È una elegia che nulla, per purezza d'arte, ha da invidiare alle elegie di Gioviano Pontano su la morte della sua dolce figliuola Lucia (2).

L'elegia dice quel che il poeta faceva, dove si trovava, quando la notizia triste gli fu portata: dice del primo momento di disperazione, delle lacrime versate, delle visite degli amici, del conforto che questi tentavano di dargli, del suo pensiero volato alla casa lontana, rimasta quasi in lutto e vuota; ché alla prima sventura seguì subito la seconda.

Maesta soror tumulo postquam redit, acta furore
Impatiensque animi, scissisque horrenda capillis,
Infelix levi nectebat vincula collo,
Erigonem imitata, sui quae funera patris
Nacta, diem zona clausit miserabilis ultro,
Pallidaque aeria pinu demissa pependit.

---

(1) Opera, *Nenia de obitu patris*, p. 81-3.

(2) IOANNIS IOVIANI PONTANI: *Carmina*, Firenze, Barbera, 1902.

È un dolore profondo e rassegnato, che permette al poeta di guardare tutte le circostanze riferentisi al caso che narra, con mestizia, con le lacrime negli occhi, ma composto, con dominio del suo stesso dolore.

> Accurrit genitrix, subito exterrita visu:
> Tunc mei, clamat, gemini tu causa doloris
> Nata eris? infernas sine me prius ire sub umbras
> Sperasti? quae tanta animum dementia adegit?

E questa madre, che dianzi piangeva la morte del marito e che ora piange anche quella della figlia, non è fuori della realtà, quando al cadavere della figlia dice: — Misera, e non conoscesti la dolcezza dell'affetto dei figli o del marito! e volesti ch'io sopravvivesi, io che dovevo morire prima degli altri! —

Quando il poeta ritorna col pensiero al padre, al padre che non vedrà mai più, pare che la voce gli si abbassi, come se il pianto gli si fosse fermato nella gola, nella gutturale di " nunquam „ ripetuta tre volte in due versi:

> Ergo ego te nunquam posthac, pater optime, nunquam
> Adspiciam? Nunquam tua verba audire licebit?

Con affetto commosso il poeta, ora, prega le Muse, le ninfe aonie, perchè portino al sepolcro i doni solenni: i doni del pianto, della poesia elegiaca. — Non manchino le tenere viole, non i bianchi gigli misti alle rose, affinchè dolcemente riposino le ossa del padre. E ogni anno, presso il tumulo, esse ninfe cantino il carme del ricordo, affinchè sopravviva alla morte la fama dell'estinto. — Tu, o padre, riposa sotto l'ombra elisia.

La sincerità dell'ispirazione tutta sostanziata di realismo qui si copre d'un velo letterario eminentemente classico ed umanistico connaturato con l'educazione spirituale del poeta. Il Telesio vede l'anima del padre errare nella serenità degli Elisi, ove fiorisce perpetua la primavera, ove spirano dolcemente i zefiri, mormorano i rivi, e cantano gli uccelli. E da questa visione di quiete e di lievissima purezza d'aria, di luce, di profumo saliente dall'antica concezione elisia, dalla speranza che alcunchè di noi sopravviva alla suprema legge della morte e alla materia dissolventesi, il poeta trae il suo conforto e le liete immagini della vita.

L'amore del Telesio per i lieti e ridenti paesaggi fu virtù tutt'altro che nuova. Ma egli, anche quando cantò i miti dell'età eroica, ritrasse sempre con maggior diletto e vaghezza degli antichi i vari spettacoli naturali, le albe e i tramonti, le notti stellate e i meriggi,

le selve opache e i prati smaglianti. I due carmi, nei quali cantò il dolore e l' amore del grosso Polifemo, sono una celebrazione delle bellezze più vive, di cui possa godere occhio mortale, celebrazione tanto più interessante e patetica in quanto è fatta da un essere che quelle bellezze non può più mirare e godere. L'accenno alla " Titonia coniunx „, che sorge dalle tenebre " ore nitens roseo „, l'acceno al sole " igneus „ " extremas radiis lustrans oras „, il verso " et tremulis fulgore vadis accenditur aequor „ rivelano l' acutezza della sensazione estetica e la capacità della compiuta espressione, come il soffermarsi frequente dell'occhio del poeta su la snellezza, leggerezza e varietà di colori degli uccelli gorgheggianti tra' rami delle selve, la visione anche frequente degli alberi, che prendono vita nelle sue parole. — "Eminet hic fugiens in caelum garrula pinus „, è un esametro che si eleva leggero, assottigliandosi come la vetta d'un pino; "Cum levis hirsutas frondes movet aura favoni „, è un esametro armonioso come vetta leggermente mossa dal vento; e l'uno e l'altro ci avvertono come l'anima del poeta seppe avvicinarsi all'anima delle cose e sentirla, considerando le bellezze naturali quali sorgente inesausta di godimento. L' animo addolorato del ciclope senza luce di pupilla si sente nel ritmo grave, nella lene cadenza dell' esametro, che certe volte par sospiri la rima per divenire più flebile musica, più mesta elegia: il sentimento buono si leva dalla fusione dell' animo umano con lo spirito benefico delle bellezze naturali. Si direbbe che per il poeta la vita è sempre bella, anche quando si sia perduto il senso principalissimo del godimento, purchè delle bellezze naturali rimangano impresse nella memoria le dilettose immagini, purchè resti alla mente la facoltà di potersele rappresentare e ammirare e interiormente contemplare. Non per nulla Polifemo fu rappresentato con la zampogna: era un'anima embrionale di poeta, e trovò nel fine poeta umanista l' espressione de' suoi più forti affetti.

Anche nel carme sul castello di Milano fulminato, dopo la visione di guerra e di strage, il Telesio ci appare preso da un desiderio di pace, di riposo, di amore. Ma come disgiungere questo desiderio dal desiderio del verde dei boschi, della freschezza delle acque, del canto degli uccelli? E tra' versi più belli sorgono appunto quelli ove son descritti boschi sempre ameni, ove risuonano gli antri muscosi di fonti scorrenti, ove il favonio, leggermente spirando, carezza i campi fecondi e diffonde nell'aria soavi odori; ove il giorno è senza notte, e il cielo senza nubi sparge la selva di dolce ambrosia. Non manca la vaga turba degli uccelli, giunti dalla Media, dall'India, dall'Attica, dall'Arabia, che cantano dolci canti. Gli è che in tutte le liriche telesiane, in quelle apparentemente occasionali e in quelle d' ispirazione letteraria, il poeta espresse i colori di cui vide belli i campi, i

fiumi, i mari e i boschi; e all' ammirazione di tali spettacoli si abbandonò con diletto e con oblio, rapito da quella stessa estasi nella quale si deliziarono poeti più grandi e più famosi di lui, descrivendo isole, giardini, colli e prati fiorenti. È lo stesso oblio del quale si lasciò prendere Angiolo Poliziano, quando scrisse le stanze luminose della " Giostra „, o Ludovico Ariosto, quando profuse in ogni descrizione di paesaggio, luce e colori, quanti, forse, nessun altro poeta.

Così, nel carme diretto al Trivulzio, l' augurio del poeta si esplicava delineandosi in un succedersi rapido di paesaggi stendentisi sotto vario cielo allo sguardo meravigliato e commosso di lui: — Non piogge, non nubi, non tempeste, non impeti sciroccali; ma lievi zefiri, aria serena, luce di sole temperata da lunghi rami d'alberi... Non aspri sassi, non sentieri fangosi, non polvere spinta sul viso, ma fiori e molli piante, ove tu passi. — O fiumi, che, scaturiti da alte rupi, con celere corso vi affrettate verso il mare, ascoltate il mio augurio: mentr' egli passerà per i vostri guadi sul forte cavallo o su qualche barchetta, abbassate le vostre onde, e, affinchè l'impetuoso rumore dell'acqua non molesti il suo orecchio, scorrete placidi. Godranno le Ninfe e solleveranno dal fondo delle acque le verdi chiome; si meraviglieranno della bellezza del cavaliere, lo crederanno un dio, e una Naiade gli porterà viole, gigli e violaciocche e tutti gli altri fiori, che qua e là spuntano sui margini irrigui. —

Tenero amante d'ogni forma di bellezza, della sua terra, della sua città natia, della famiglia, degli amici, della casa, delle piccole cose, il Telesio tutti i suoi affetti carezzò, nell'esprimerli in poesia, con la grazia dei colori. Vide un' antica torre presso il Crati, e, su l'esempio di Ovidio e di Catullo, la chiamò Tempe, la descrisse nel muschio che l'avvolgeva, nell'ombra fresca ch'essa prodigava ai viandanti stanchi ed accesi dal sole estivo, mentre i rami frondosi degli alberi fremevano del canto delle cicale. E fu così profondo in lui il sentimento della natura, che alla valle, agli alberi, alla torre, egli dette senso umano, disposizione di bontà verso l'uomo. Di là, da quella torre, scorse la sua Cosenza circondata di quei campi fecondi, ch'egli aveva veduto nell'aprire gli occhi alla luce e nel primo volgere dello sguardo meravigliato verso il grandioso aspetto del cielo. Il cuore gli rivolò alla fanciullezza, all'adolescenza, e i ricordi gli si sollevarono in folla dall'anima, e da tal senso nostalgico si sentì così acutamente assalito, da non poter vivere lontano da quei luoghi. —

Anche questo affetto è indizio manifesto di ricca vita interiore, l'affetto verso la propria terra, ch'è di tutti gli spiriti grandi. C' è qualcosa di così puro e di così intimo e di così familiare in questo canto nostalgico!

O quos concursus! hilaris domus exilit omnis
Obvia, certatimque ruens amplexibus ambit,
Atque optata genis rorantibus oscula iungit
Laetitia excutiente novos e lumine fletus (1).

Dalla pienezza dell'affetto suscitato dalla commozione sgorga il saluto e l'augurio, saluto e augurio di figlio verso la città, che gli diede i natali, verso i concittadini, che gli videro muovere i primi passi.

Perpetuoque tui Mavors sit finibus exsul
Seditione relegata, pia, candida, simplex,
Unanimesque meos teneat Concordia cives,
Nomine ut ex vero constat, consentiat omnis,
Quod simul hinc dici sese Consentia iactet.

Il motivo che il poeta fece seguire è, naturalmente, comune nella poesia del Cinquecento, ma non cessa di essere spontaneo, come visione ove l'anima si rifugia nei periodi più tristi della vita dei popoli. È la rappresentazione d'un luogo, ch'è antitesi delle regioni d'Italia, corse, battute, lacerate dalle forze nemiche disputantisi sul nostro terreno la supremazia d' Europa, antitesi delle rivalità dei cittadini e dei signori contro cittadini e signori, antitesi naturalissima della miseria, della corruzione, della servitù delle diverse classi sociali e della nazione; antitesi concepita da uno spirito non battagliero ma tranquillo, non esuberante di forza ma delicato e fine. È la visione d'un'isola, nel grande Oceano, lontana e beata, dov'è feconda e ricca la terra, che incolta produce biade e frutti, dove l'acqua è limpida e cristallina, e i rami sempre frondenti distillano liquori rossi e biondi e gli uccelli carezzano l'aria coi loro canti. —

Ma che cos'è questo ricorrere della mente all'isola della fortuna, all'età dell'oro? Un ideale politico, civile, morale? o un passatempo poetico, un esercizio retorico? C' è una parte della società italiana del Cinquecento, che torce lo sguardo inorridito dalle violenze del secolo, e fissa un punto immaginario, ch'è una meta. Per troppa stanchezza, o per troppo fredda raffinatezza? o piuttosto per impossibilità di reagire contro la corruzione politica e morale del tempo? Si consideri che quest'ideale della felicità umana, riposto nel passato favoloso o nel futuro lontano, nasce appunto quando si è perduto quel relativo benessere, ch'era stato conseguito per opera dei padri o degli avi. Sorse, così, l'opera di Platone intorno alla repubblica non nei tempi floridi

(1) *Opera*, *Tempe seu Turris vetus prope Chrathim amnem*, pp. 102-4.

di Pericle, ma quando la nazione greca era già su la china; sorse la Monarchia di Dante, quando l'impero era definitivamente perduto; sorsero gli storici italiani del Cinquecento con la loro scienza di stato o la loro arte di governo, quando nessun popolo libero c'era in Italia da governare; sorse l'utopia di Tommaso Campanella, quando la società italiana aveva perduto finanche il primato dell'arte.

Il motivo poetico del Telesio, e dei tanti altri poeti che seguirono, andò ad affluire, come piccolo rivo verso il fiume reale, verso l'utopia del seicento, che sorse quando tutto era spento e brillava ancora unica e sola, su la generale corruttela, la luce dell'idea. Se il Telesio fosse stato un uomo politico o un filosofo non avrebbe torto lo sguardo da quella dissoluzione, l'avrebbe osservata e analizzata e scrutata sino al fondo con animo freddo: avrebbe affisato lo sguardo con la stessa acutezza con la quale potevano affisarlo, nel medesimo tempo, il Machiavelli e il Guicciardini. A lui toccò il destino di tutti i poeti della sua età, grandi e mediocri, quello di dover attingere dalla propria anima l'energia sufficiente per guardare altrove e immergere la pupilla avida di bene in una regione fantastica di pace, di quiete, di serenità, dilettarsi della carezza dei ritmi e della luminosità delle parole, sognare la bellezza reale idealizzata ed espressa nelle purissime forme dell' arte cinquecentesca.

Gli aspetti vari, le manifestazioni infinite delle bellezze della natura pochi poeti sentirono e seppero ritrarre con ricchezza di emozioni, di colorito e di musicalità come il Telesio. *L'Aquarum concentus* (1), tanto lodato dal Flamini (2) e dal Cian (3), ha un'espressione fedelissima degli effetti che produce in noi la visione d' un ruscello o d'una cascata, della sensazione umida di frescura dell'acqua cadente sui massi, del fragore o del mormorio delle acque scorrenti, degli spruzzi che irrorano il viso, dei ritmi rimbalzanti e tremuli della pioggia che nella notte cade sul tetto della casa o su la strada selciata.

> Obstrepit aërio de culmine nocte silenti
> Gutta fluens quoties Austris pluvialibus aër
> Cogitur, et multo tellus diffunditur imbre;
> Et nunc illa cadens aequo discrimine murmur
> Suave ciet, crebro sese nunc concitat ictu
> Substratamque ferit silicem: nil dulcius illa

---

(1) *Opera*, pp. 101-2.
(2) F. Flamini, *Il Cinquecento*, Vallardi, Milano, p. 122.
(3) *Giorn. stor. della Lett. ital.*, vol. XXIV, fasc. 72, 1894.

Est mihi fessa iacent molli cum membra cubili;
Non lyra, non citharae, non suavi tibia cantu;
Cantus quis tam iucundus?

Questo canto dolce della pioggia che cade, quando siamo tra le coltri, è la dolce sensazione che provammo fanciulli. E fanciullo pare qui il poeta. Ma quell' armonia lo induce a considerare tante altre espressioni musicali della vita, e l'orecchio del poeta ascolta armonie diverse prodotte dalle acque:

si credere fas est
Hic ortam ex undis Musam, quae garrula complet
Omnia concentu vario, mare, sidera, terras:
Nam quid dulce magis, muscoso cum salit antro
Fons gelidus, tenuique fluit per gramina rivo:
Aut ingens summis deiectus montibus amnis
Cum venit, et rauco saxosas murmure valles
Praecipit infertur lapsu? sonat omnis utriusque
Ripa, sonant sylvae quae flumina circumvallant.
Quid, Pater Oceanus levibus cum littora pulsat
Fluctibus et scopulis illisus caerula mulcet
Aequora? subsistunt venti, passimque videntur
Nereides per summa leves agitare choreas.

L'anima del poeta si è accostata a una delle manifestazioni più poetiche della natura e in questo accostamento ha sentito dalla vita delle acque elevarsi uno spirito, che si effonde in una musica varia ed armonica. Nessuna meraviglia, se a questo punto, spiritualizzatasi quella forza divinamente bella, il poeta vede le Nereidi correre con lieve danza su la superficie del mare e Venere dirigersi verso i regni del padre e tutti gli dei marini godere: nessuna meraviglia, se questa larga visione, nella quale si è dischiusa la prima situazione del carme, ci mostra il sole, spettatore di tanta bellezza, desideroso di affrettare il suo corso per toccare anche lui le acque dell' oceano e tuffarvisi entro.

In quanto al poeta, non è più possibile negargli la sincerità della ispirazione.

Più convinti di ciò si diviene a mano a mano che di lui si guardino quei canti, che rivelano il suo carattere più intimo e più personale, quelli per i quali assume la sua individuale fisionomia. Quando compone il carme *Ad rus suum* (1), egli fa spirare dai versi un desiderio di pace, di quiete, di riposo:

(1) *Opera*, p. 118.

Quando sub nemorum coma
Semotus populo te fruar improbo
O rus, grata animo quies?

Come un uomo del secolo ventesimo, costretto a vivere in una città tumultuosa, tra vicende e fatiche logoranti! È il bisogno del raccoglimento degli affetti, del distacco dal popolo tumultuoso, della solitudine e del silenzio, in cui piace di affondare lo spirito per ritemprarlo e rinnovarlo,— bisogno che ha trovato nel verso questa volta dolcissimo, idillico, lieve come un sospiro, un' espressione, che si può bene accostare a quella del Sannazaro nei carmi *Ad villam Mergellinam* e *De fonte Mergellines,* gemme di purissima poesia.

L' amore della quiete e della vita campestre è fuso nel Telesio con l' amore del paesaggio: del paesaggio non come esteriore e fredda manifestazione di bellezza, ma come contenuto spirituale. L' *Archinti hortulus* (1), che fu tanto lodato, è la descrizione di quanto un giardiniere possa ottenere con la sua arte, nel coltivare piante, fiori ed alberi, nel potare e recidere secondo ordine e simmetria prestabilita, nel raffigurare, col solo mezzo dei rami e delle fronde, oltre alle solite aiuole e gallerie e padiglioni e muraglie, disegni diversi. L' occhio può rimanere soddisfatto, ma il cuore rimane fuori di quella bellezza: qui il poeta, contro il suo solito, ha descritto, ma non ha animato; ha voluto gareggiare con Omero, con Virgilio, con Dante, per ottenere gli effetti delle incisioni su lo scudo d' Achille o su le porte del tempio di Cuma, o quelli delle sculture sul marmo candido del primo girone del Purgatorio; la novità è nell' opera del giardiniere, la cui materia è la pianta, il cui strumento son le forbici ; ma lo sforzo può suscitare ammirazione, non conquistare l' animo del lettore. E il carme elaborato, corretto, squisito nella fattura, rimane freddo, sino a quando il poeta non posi lo sguardo su una pianta d' edera e non torni ad esser lui. Anche questa pianta gli suggerisce qualche ricordo di nozioni botaniche, ma in fine riprende il suo significato spirituale, ch' è quello di cui il poeta la sa animare.

Il lato più moderno e più fine in queste rappresentazioni di bellezze naturali è il sentimento amichevole che stringe il poeta con le cose circostanti, sentimento che gli fa guardare con amore la terra le piante, i fiori, i frutti. È qualcosa di più di ciò ch' è stato rilevato del sentimento della natura nei nostri poeti del Rinascimento. Il carme *Ad Sylvam ab aegro optatam* (2), che ha accenni su la salu-

(1) *Opera*, pp. 51-4.
(2) Ivi, 125-6.

brità dell' aria, su la purezza dell' acqua delle fonti, sul verde delle piante, su la quiete delle ombre dei grandi alberi, sotto i quali è dolce all' uomo stanco e ammalato abbandonarsi ai sogni, esprime un sentimento di gratitudine del poeta verso la selva, madre di riposo, di dolci pensieri e di salute a chi langue. Il poeta sente che la natura non è soltanto infinitamente bella, ma è anche profondamente buona, amica dell' uomo, disposta ad esser benefica in ogni manifestazione. Lo zio ed educatore di Bernardino ci si avvicina via via. Anche i sogni son benefici.

Omnia quae rerum lusit Natura creatrix,
Namque solet nobis colludere, non secus atque
Garrula cum teneris nutricula gaudet alumnis,
Valde animo oblectant tacitae me somnia noctis,
Miror et attonitus variis errantia formis (1).

Ora sono immagini lievi, evanescenti, che, lamentandosi, piangono e inducono a piangere; ora sono immagini ridenti d'un tremulo riso; ora minacciano ed atterriscono con orrendo aspetto e rompono il sonno; ora accarezzano l'animo, dicendo, con nuova dolcezza, cose blande e bellissime. Donde vengono tutte queste immagini? Quale la loro origine? Chi sa spiegarne le cause? Vola l'anima veloce, " peregrina più della carne e men da' pensier presa ", e molte cose vede e molte dice e presente. Il poeta si affida al sonno e rivede cose obliate, lontane e vere.

Sic desiderio correptus saepe remotos
Ad Calabrum rapior saltus, fontesque salubres,
Antiquasque domos, primus quas ortus in auras
Aspexi, procul occurrunt ut somnia noctis.
Et qui iam pridem tumulatus decidit, ossaque
Arida et extinctum cinerem, luctusque reliquit,
Saepe patris iucunda modo, modo tristis imago
Alloquitur, fuerat cera quondam suetus, et usque
Hortatur, vitamque ostendit sedulus omnem,
Quidve sequar, fugiam quid contra praecipit absens,
Personat aut auris notis mihi vocibus, haerentque
Oribus ora.

E quelle cose che il poeta nella realtà non vide ancora, vede nei sogni. Quest'amore delle cose misteriose dà all'anima del Telesio la sensazione dell'ignoto e alla sua poesia una rara purezza lirica, niente

(1) *Somnia*, in *Opera*, pp. 98-100.

affatto turbata dalla riflessione del pensiero, che osserva e scruta, e ci fa sentire l'educatore del grande filosofo. Nella *Testudo caelestis* (1) la mente del poeta è come oppressa da spavento nel considerare quale grandezza di corpi sferici è nello spazio dell'universo e quale enorme distanza è tra l'uno e l'altro di quei corpi, e quale moto preordinato e sicuro è in ciascuno di essi rotante e splendente nello spazio, a tanta distanza dalla terra. Di tutti questi corpi lo innamora, per la sua grandezza e bellezza, il sole; e il carme, che parrebbe dovesse finire in un dolce naufragio del pensiero, finisce con un inno e un saluto al sole, padre di luce e di ogni cosa bella che abbia vita sul nostro globo. Il *Microcosmos* (2) è fredda poesia di parallelismo tra l'uomo e il pianeta che abitiamo: concetto comparativo sviluppato poi ampiamente da altri poeti, dal Campanella in ispecial modo e dal Marino: l'uomo esser simile al mondo, perchè ha nel suo corpo le vene, come la terra ha i fiumi, ed ha le ossa, come la terra ha le rupi e i sassi.

L'educatore del grande filosofo è nella poesia che canta le più piccole cose della natura e le osserva con sguardo innamorato e le ammira in ciò che esse hanno di meraviglioso; è nello sguardo scrutatore che coglie l'intima vita pieghevole della canna, e ritrae da innamorato la melagrana, la lucciola, l'anitra, la coccinella o il ragno. Qui Antonio Telesio è poeta singolarissimo: la sua poesia è tra scherzosa e didascalica, tra pensosa e sorridente. La sua attenzione è attirata da uno scarabeo, condannato, sembra a lui, come Sisifo, a dura fatica con quel suo spingere sempre pallottole, ch'esso stesso si fabbrica.

> Pars nigra, ut Aethiopum manus usta caloribus horret
> Regia, pars viridi picta colore nitet.
> Parva micat cuius dorso nota, magna minutis
> Si conferre licet, luna pusilla velut (3).

Il filosofo e il poeta è in questo piegarsi, in questo umiliarsi della mente sino a osservare e cantare uno scarabeo. Ora si china a osservare un altro animaluccio: la coccinella, “ la bestia del buon Dio ”. L'agricoltore insegna ai fanciulli il rispetto di questa bestiolina, perchè essa lavora per noi, divorando gl'insetti, che si stabiliscono, annidandosi in vere colonie, sui germogli teneri per succhiarne la linfa. Il poeta osserva il piccolo animaletto:

---

(1) *Opera*, pp. 90-2.
(2) *Ivi*, pp. 97-8.
(3) *Ivi*, p. 121.

Aspice ut aureolus virides intermicat herbas,
Virgatisque nitet maculis, insignis et ostro,
Pulchra velut variis distincta coloribus Iris:
Nam persaepe licet magnis componere parva (1).

Guarda e osserva con compiacimento, e i versi sembrano carezzare il grazioso animaletto, ch'è stato l'ammirazione della nostra fanciullezza.

Caulibus hic patulis repit modo tortilis, et se
Colligit in spiram tenuem, mox saltibus ultro
Exsiluit, seseque levis per inania vibrat;
Rursus et in teneris resupinus pascitur herbis,
Quas simulac carpit morsu iam grandior, atque
Multiforas rosit frondes, affixus inhaeret,
Decutere unde queunt pluviae, nec fiumina venti,
Et tenui formans orsum se involvit amictu.

In questo genere di poesia il Telesio raggiunge la più originale e più bella espressione. E non temo di affermare che i suoi componimenti sul ragno, su la lucciola e su l'anitra sono tra' più belli, che abbia prodotto il Rinascimento italiano. Videro e giudicarono bene i critici del suo secolo, quando affermarono che il poeta preferì gli argomenti e i soggetti tenui, per cantarli altamente, ai soggetti ed argomenti gravi che avrebbe potuto cantare in linguaggio non adeguato. Ecco alcuni versi dell' *Araneola* (2):

Haeret araneolae laxis dum cassibus errans
Musca levis, conata fugam sese magis ultro
Implicat, et quatiens alas stridore coruscat:
Effugium dum quae scrutatur, labitur ecce
Illico araneola, opperiens si praeda feriret
Reticulum, tenui quod stamine neverat ipsa,
Sub salice et trepidam saevo rapit improba morsu.
Illa iterum fremitu resonans, pedibusque repugnans
Concutitur, sed nulla datur fuga, forcipe namque
Pressit atrox, urgetque tenax, perque omnia versat;
At tandem magno luctamine victa pusillam
Expirans animam moritur miserabilir ales.

---

(1) *Campe*, in *Opera*, pp. 95-6. Se la bestiola, di cui qui si tratta, è veramente la coccinella, cfr. De Gubernatis: *Stor. Un. della Lett.*, Milano, Hoepli, vol. III, pp. 12 e sgg., che non conobbe il grazioso carme telesiano.

(2) *Opera*, pp. 74-6.

È superfluo, dopo questa concisa, rapida e viva rappresentazione dell'agguato, in cui è caduta la mosca, dopo la rappresentazione del veloce movimento del ragno attraverso i tenui fili della sua tela, riferire i versi, che rammentano la povera Aracne e il mito della fondazione di Taranto. Ma piace ricordar quelli, nei quali è descritta è rappresentata la lucciola:

Tantula nocte volans volucris micat aëre tantum
Ardenti similis scintillae, quam puer olim
Aequales inter metuebam tangere, ne me
Ureret, infirma est aetas cum nescia rerum:
Quae quoniam noctu lucet, cognomen adepta est;
Aut incensa nitet quoniam, velut ignea lampas,
Cauda sit una licet, nomen non est tamen unum (1).

Par raffreddata l'ispirazione con la ricerca dell'etimologia e della spiegazione del nome dopo il grazioso ricordo della fanciullezza, dopo il ricordo di quella puerile impressione puerilmente e ingenuamente espressa del timore di toccare la scintilla per non scottarsi le mani. Ma ritorna subito il poeta alla sua ammirazione serena, semplice, quasi di fanciullo dolcemente attonito.

Ardentique procul fugiens levis igne coruscat,
Et quocumque volat, secum sua lumina gestat,
Lumina, quae tenebras arcent, quae flamina temnunt.
Nunc, velut obsequiosa videntibus, advolat atque
Fit magis atque propinqua magis scintillat et ante
Ora, minuta velut candentibus frustula ferri
Verbere quae assiduo fornacibus excutiuntur.

Immagini belle e vive, animate di sentimento: " velut obsequiosa videntibus ", " minuta velut... frustula ferri ". Il poeta, ora, preso d'ammirazione, scioglie un inno alla natura, così feconda di bellezze varie, molteplici, infinite, simile sempre e sempre dissimile a se stessa, bella su tutte le cose, creatrice instancabile e non vinta mai se non da se medesima. Son pochi versi, che rivelano l'anima innamorata e assetata di contemplazione, rapita nella visione d'ogni spettacolo di grande o piccola bellezza.

Onnipotens Natura, hominum, rerumque creatrix,
Difficilis, facilis, similis tibi, dissimilisque,
Nulligena, indefessa, ferax te pulchrior ipsa,
Solaque quae tecum certas, te et victa revincis;

(1) *Cicindela*, in *Opera*, pp. 76-7.

Omnia me nimis afficiunt, quo lumina cumque
Verto libens, nihil est non mirum, Daedala quod tu
Effingis, rebusque animam simul omnibus afflas,
Unde vigent, quaecumque videntur pabula, frondes,
Et genus aligerum, pecudesque et squamea turba.

Il sospetto che il poeta abbia voluto comporre poesia didascalica nel ritrarre il meraviglioso accorgimento del ragno o la tenue luce della lucciola vagante sui prati o su le siepi, deve necessariamente cadere, quando si veda il poeta abbandonarsi a questa effusione lirica o piegarsi a osservare altre piccole cose, che sogliono passare inosservate. Intanto questa attitudine a studiare e ritrarre con amore i piccoli aspetti della vita, a contemplarli con sorriso di simpatia, a rappresentarli poeticamente con chiarezza ed evidenza, mediante pochi tocchi delicati come carezze, ci mostra il Telesio educatore e precettore acuto, simpatico, geniale.

Ecco l'anitra, che gode delle fresche rive del fiume, mentre il sole sferza dall'alto e gli alberi fremono del canto delle cicale.

Haec suspensa modo summa se sustinet unda,
Et refovet gelidis obstantia pectora lymphis,
Nec potis est vis ulla retrorsum pellere, quisquis
Praecipitatur aquae lapsus, stat fixa, nec hilum
Cedit, in immenso cautes velut edita ponto (1).

Tutto il carme florisce d' immagini nitide, che si colorano nella trasparenza dei versi.

Nunc fluitat, vitreisque ultro se fluctibus abdit,
Ter cadit inque caput praeceps, rursusque sub auras
Tollitur, et croceum defigens flumine rostrum
Turbat aquas, gestitque recenti spargier unda;
Interdumque immota secundum lata per amnem
Labitur, ut compulsa fluit levis aequore cymba
Cum mare contractis velis secat, incita vento.
Saepe etiam adverso contendit vertice nitens
Contra nare, pedesque urgens simul obvia fluctu
Remigat, et geminis pellit retro vada palmis,
Queis intenta ligans digitos membrana coercet,
Trajicit hac vastosque lacus, fluviosque rapaces;
Nam si fissa foret manus unguibus interscissis,
Discretos levis humor aquae interrumperet usque,
Atque pedum, validus quamvis, vanesceret ictus.

---

(1) *Anas*, in *Opera*, pp. 100-1.

È questo il punto ove il poeta ci si presenta da se stesso così, quale noi lo avevamo immaginato, come la mente nostra già se l'era figurato prima che giungessimo alla lettura di questo carme: chino e attonito osservatore dei fenomeni meravigliosi della natura. È ancora il poeta, educatore di Bernardino Telesio.

> Haec operae pretium est spectare et ludere versu
> Sic gracili, quando rerum natura creatrix
> Me tenet attonitum, quo lumina cumque locorum
> Verto libens, nihil hac quicquam mihi dulcius est.

È il poeta puro, anima semplice e contemplativa, il cui massimo diletto, ovunque volga lo sguardo, è ammirare il mistero profondo della natura creatrice, è ammirare un ragno, una lucciola, un' anitra o uno scarabeo e riprodurre nel verso leggero e nitido il suo stupore. Chi vuol cercare il fanciullo, per trovare il poeta, il fanciullo dagli occhi pieni di meraviglia e pensoso, non dimentichi il Telesio, che si ferma altrove a osservare i chicchi della melagrana e traduce la sua ammirazione nell' esile verso, ch' entra più sottilmente nell' anima del lettore; non dimentichi il Telesio, che piega la persona per ammirare il fiorellino bianco appena sbocciato, tra le erbe verdi, e invita altri a mirare quella piccola meraviglia di bellezza:

> Aspice quam tenui filo suspensa moventur
> Semina, quae penitus simul insita, scissa sub auras,
> Aequali sensim consurgunt intervallo (1);

Il poeta descrive il fiorellino nei petali, nel calice, nel colore della corolla, gli dà vita, gli pare creatura umana che reclini il capo per riposare, mentre si spande intorno il suo odore soave; ed egli ancora una volta si china verso terra, assorto nella contemplazione, nell' ammirazione:

> Pronus humi dum me oblecto admotus et usque
> Inspecto, pascit visus, simul efflat olentem
> Tempore eodem auram; sit quanta potentia matris
> Naturae.....

Poeta della Natura, disposto, come un innamorato, a godere di essa tutti gli aspetti belli, a veder belli, anzi, tutti gli aspetti di essa, volge la parola alla melagrana:

---

(1) *Flosculus*, in *Opera*, pp. 88-9.

sitis arida per te
Lenitur, dum vina negat Podalirius aegro,
Nec sinit innatos restinguere faucibus ignes.
. . . .
Ergo plena rubit pomis mihi mensa (1)...

— Son belle le melagrane a vedere: una è tutta rossa nella veste, un' altra è d' un verde pallore, un' altra, rotto da sè l' involucro, gode di mostrare le gemme vermiglie dei suoi chicchi, ugualmente distribuiti.

E l'*Arundo?* È naturale e spontaneo il ricordo del cretese, che arma la canna di ferro acuminato e, torcendola rapidamente per l' aria, colpisce gli uccelli nel volo; ma non in questi ricordi o reminiscenze di storia antica è la parte poetica del carme su la canna (2); è piuttosto nel senso umano e vivo ch' egli dà alla pianta:

Fluminis undisonas ripas praetexit arundo,
Atque erecta comis pariter consurgit acutis,
Queis gelida fessos aestu refrigerat umbra,

senso vivo, che fanno scorgere gli aggettivi opportunamente adoperati, e specialmente quel " gelida " di " umbra ", che fa provare la sensazione dell' evaporazione dell' acqua del fiume molto vicino. Ogni accenno al vario uso, che della canna fa il contadino, alla molteplice utilità di essa, che pur sembra inutile perchè infruttifera, si trasforma in immagine. Essa sostituisce il palo nella vigna, ov' è adoperata come sostegno della vite: di essa si fanno gli agresti panieri e i tetti umili delle capanne, che riparano dalla pioggia e dal sole ardente; ad essa si attacca l' amo adunco per attirare con arti d' inganno i pesci incauti. Ed ecco l' immagine del pastore, che della canna fa lo zufolo e guida il gregge al pascolo.

Con qual tenerezza d' affetto è riguardata la vite, che, debole, ha bisogno di abbracciarsi all' olmo. Le è dato senso e figura umana, quando i tralci e le larghe foglie si tramutano, nella mente del poeta, in braccia e mani:

Cernis ut extendat tenuis viticula palmas
Atque roget iam paene manu se sublevet ulmum (3)?

---

(1) *Malum punicum*, in *Opera*, p. 88.
(2) *Arundo*, ivi, pp. 80-1.
(3) *Viticula*, in *Opera*, pp. 104-5.

Tenace si lega fortemente; tre e quattro volte gira i suo tralci, così flessibili, che nè l'Euro con le sue piogge nè l'Austro torbido la possono snodare. La vite si lega strettamente all'olmo, quasi con mille braccia, quasi con mille mani; e l'olmo protegge la diletta alunna da' raggi troppo cocenti del sole, dal freddo eccessivo e dalla bianca grandine precipitata dalle nubi fosche. E qui vite ed olmo hanno tenerezza d'affetti vicendevole, d'affetti che il poeta ha saputo trasferire e attribuire alle piante, animandole dei suoi stessi sentimenti.

In tutta questa poesia agreste si avverte qualcosa ch'è dell'anima virgiliana, qualcosa che ricorda di frequente l'intonazione e lo spirito di alcuni canti pascoliani; la simpatia verso tutte le cose che ci circondano e che vivono d'una loro vita intimamente connessa con la nostra.

Ormai non giova più fermarsi sul carme *De Anima* (1), ov'è notevole il rimpianto dei verdi prati e dell'acqua limpida che sentono le anime dei colpevoli, e il godimento dell'anima buona, che vagherà tra le stelle e non sarà più rimossa in eterno dagli splendori celesti; nè su la *Dryas* (2), che si ricollega a tanti episodi poetici notissimi e ove il poeta, immaginando d'aver ferito un albero, vedendo la linfa di esso scorrere quasi gemendo, pensa alla dea boschereccia che possa essere chiusa in quel tronco e chiede perdono. Forse può metter conto il ricordare una favola, che il Telesio immagina per dire dell'origine del colore purpureo e dell'effetto che una blanda preghiera di donna può avere su l'animo dell'uomo. Si può scorgere l'attitudine del poeta al genere narrativo e la scorrevolezza dei coliambi. — Mentre il cane di Ercole erra sul lido del mare, vede per caso una porpora galleggiante, e gettandosi nell'acqua, l'afferra coi denti e torna sul lido, ove macchia di sangue alcuni steli.

> Quem Tyro simul ac pulchra videt (namque erat haec comes)
> Prolutum roseis candida sic ora coloribus
> Alcidem alloquitur: Non alio munere te sequar,
> Quam si picta mihi palla rubens huic similis datur.
> Quod nunc per spolium terrificae te rogo belluae,
> Invictaeque manus robora, per tela sonantia,
> Non ignota avibus nubila translata fugacibus,
> Da ferre haec (poteris nam omnia) nec te tenuit maris
> Circumfusa palus, Hesperidum quo minus aurea
> Ferres munera. Sic brachiolis fata revinciens
> Robusta implicuit Nympha procax colla tenaciter.

(1) *Opera*, pp. 89-90.
(2) Ivi, p. 96.

Paret victus amans blanditiis Amphitryonius,
Nactusque exanimem, quam expuerat mare, purpuram
Infecit Tyrio primus ovem murice candidam (1).

È un componimento che pare ci allontani dalla vita variamente colorata dei campi e dalla casa, ma ci fa invece rimanere tra gli affetti intimi, intensamente vissuti, e tra immagini gentili, una delle quali si allarga in un quadretto abbozzato in meno di due versi: „ Sic brachiolis fata revinciens Robusta implicuit nympha procax colla tenaciter „.

Gli è che nella lirica di questo poeta puro e gentilissimo, ricco di vibrazioni delicate e di grazia squisita, è sempre ammirevole quell' intima vita dello spirito, tutta meditativa ma abbellita di fantasmi, che, nutrita di sostanza classica e d'osservazione diretta e personale, colorisce di poesia le più piccole cose, trasfondendo in esse un dolce senso di umanità. In questo, la poesia di Antonio Telesio assume un suo carattere d' universalità, che si manifesta non dove si concentra nella celebrazione di avvenimenti e personaggi del suo tempo, dai quali pur limpidamente scaturisce, ma là, in ispecial modo, ove si raccoglie e si dilata, subito dopo, nella ammirazione di tutta la bellezza circostante e canta con amore, con effusione schietta e pura, gli aspetti minimi della grande e misteriosa natura.

IV.

Il Telesio tentò anche la tragedia, e nel 1529, cinque anni dopo la pubblicazione della *Sofonisba* di G. G. Trissino, parecchi anni dopo la composizione della *Rosmunda* e dell'*Oreste* del Rucellai e le volgarizzazioni di alcune tragedie di Euripide e di Sofocle tentate da Alessandro dei Pazzi, fece pubblicare l'*Imber aureus*.

È risaputo che in queste prime tragedie regolari italiane nulla rivisse del profondo spirito tragico della poesia di Eschilo e di Sofocle e che il volgare, che pure si manifestava all'altezza di qualsiasi concepimento, parve inadatto all'espressione grave e solenne d'un'azione tragica. In quanto alle tragedie latine del nostro Rinascimento, il Bertana, nella sua storia della tragedia in Italia, dopo aver accennato ad Antonio Loschi e al suo *Achilles prototragedia*, a Gregorio Corraro e alla sua *Progne*, a Ludovico Domenichi e al suo *Thyestes*, a Leonardo di Pietro Dati e al suo *Hiemsal*, osserva che " anche in coteste tragedie latine d'argomento profano o pagano nessuna

---

(1) *De Coloribus*, in *Opera*, p. 186.

diretta influenza del teatro greco si manifesta, mentre invece appariranno (*sic*) evidenti poi in qualche tragedia latina del cinquecento: per es. nell'*Imber aureus sive Danae* di Antonio Telesio, autore anche di un'altra tragedia, andata perduta, sul soggetto di Orfeo, (1) e nelle tragedie latine o sacre o filosofiche o profane, di Giano Anisio, di Girolamo (*sic*) Martirano, di Gian Francesco Quinziano Stoa „ (2). In che modo e sotto qual forma si rivelino tali influenze del teatro greco nella tragedia del Telesio il Bertana non dice.

Ora, noi non possiamo rimproverare il Telesio d'aver usato il latino, quando già erano apparsi i primi barlumi d'un teatro tragico italiano in volgare, e non possiamo rimproverargli d'aver attinto il suo soggetto alla mitologia anzichè alla storia, quantunque ai suoi tempi altri poeti fossero già passati, nella scelta dell'azione tragica, alla tradizione storica e alla storia. Giovanni Manzini della Motta in Lunigiana aveva sin dal 1387 drammatizzato i fatti di Antonio della Scala di Verona, Landivio dei Nobili da Vezzano aveva portato su la scena la fine di Iacopo Piccinino, la vittima di Ferdinando I, Carlo Verardi da Cesena aveva celebrato la conquista di Granata drammaticamente con la *Historia baetica* (3), aprendo alla poesia drammatica un'altra larga via, che presto si richiuse, e chiusa rimase per altri tre secoli ed oltre, sino al sorgere del Romanticismo. Noi cerchiamo piuttosto di vedere se c'era nell'anima del Telesio il senso tragico della vita, s'egli, qualunque fosse la favola presa a trattare, seppe infondervi quel certo che di eroico e di sublime pauroso ch'è lo spirito della tragedia e che il poeta deve trovare prima entro di sè e poi nella favola; e vedere se, fatto se stesso centro della vita dei suo-personaggi, seppe far irradiare da essi quello sbigottimento che nasce nel riconoscere le forze degli uomini, anche potentissimi, sempre inferiori alla forza dei fati. In quanto ai suoi contemporanei impori tava solo che la tragedia fosse scritta con purezza di lingua e nobiltà di stile, che avesse belle sentenze, e che i personaggi dell'azione mantenessero il loro decoro, — norme tutte bene osservate, qualità, tutte felicemente conseguite,—e la tragedia fu grandemente ammirata e messa al posto dell'*Ottavia* di Claudio e della *Medea* di Ovidio (4),

(1) V. p. 336 di questo lavoro.

(2) *La Tragedia*, Vallardi, Milano, p. 10.

(3) A. Gaspary: *Stor. della Letter. ital.*, Torino, Loescher, 1901, vol. II, p. II p. 197.

(4) Janus Theseus Casoperus, in una epistola del 21 dicembre 1529, di essa tragedia scrisse: " Cuius perlegendæ tanta statim cupido animum incessit, ut omissis feriis, atque nequaquam mihi crede, posthabendis negotiis, illam ad calcem usque studiosissime lectitaverim... Opus sane multiplex, varium, luculentum, atque omni

ottimamente — secondo il giudizio di qualche critico — sostituite, e posta alla pari, se non al di sopra, di quelle di Seneca (1).

Il poeta apre l'azione, rappresentando Acrisio, re d'Argo, nella sua reggia, in attesa del Nunzio mandato a interrogare l'oracolo d'Apollo per aver consiglio intorno alla scelta del marito della figlia Danae, chiesta in isposa dai più nobili principi della Grecia. Il re è soddisfatto nel suo orgoglio paterno, poichè vede la figlia desiderata e ambita da tanti e così prodi giovani, e considera che, su chiunque di essi cadrà la scelta, egli diverrà, per mezzo della figlia e del nuovo parentado, più forte e più potente. Solo una preoccupazione turba la sua mente, la preoccupazione che gli sorge dall'animo, pensando all' ira e al furore che sorgerà contro di lui nei principi delusi. — Queste cose egli ha già detto a se stesso, a viva voce, perchè gli spettatori sentissero, quando giunge il Nunzio, il quale ordinatamente fa relazione al re Acrisio del suo arrivo al tempio di Delfo, della gioia suscitata nell'animo dei supplicanti e dei sacerdoti dalla vista del dono da lui portato al dio Apollo, e considera maliziosamente che lo splendore dell'oro esilara anche il cuore dei sacerdoti e rasserena la loro mente. Conservato il dono, un bel serpente d'oro, nei più intimi penetrali del tempio, e immolate le vittime, si udì il responso del Nume:

Quo te puer agis alipes caelum petens?
Laevaque gestas quid caput amictum anguibus?
At, at, lapis fit, unde natum hominum est genus.
Avum sed ehu cur impie extinguis nepos?

Acrisio, udito il responso inaspettato, allibisce del misfatto decretato

---

ex parte affabre perpolitum „. E più giù: “ Ita ut vel grandi deposito contenderem, Medeam illam ovidianam, quæ Quintiliano ostendere videtur, quantum vir ille præstare potuisset, si ingenio suo temperare quam indulgere maluisset, et sententiarum pondere splendorque orationis longe inferiorem extitisse. Omnia adeo concinne, adeo decenter, ut nihil ad tragicam illam gravitatem possit desiderari; adeo momos omnes atque livoris oblationes effugit, seque a maledicentiæ morsibus vindicavit: ut nihil ibi ingeniosus lector idem et curiosus quod carperet, inveniret. Opinor equidem Octaviam Claudi Danae tuæ felix infortunium invidere, cui tam illustrem fata scriptorem indulserint „ (*Carm. et epist.*, p. 56).

(1) Gerardo De Angelis: “ Sol riguardo ai Tragedi, in leggendosi fra l' opere del maggior Telesio la sua latina *Pioggia d'Oro*, ove, oltre la bella e casta elocuzione si ammira la prudentissima ed artificiosa economia della favola, e la decente sentenza, che naturalmente spiega i propri e convenevoli costumi delle persone, chi non leggerà manifesto che ne sia ritornata una di quelle perdute già dei politissimi antichi, il cui luogo a torto, secondo che il Gravina scrisse, occupò Seneca, privo del candor puro latino ed usante declamatoria favella? *Prose*, p. II, Napoli, 1758.

dai fati e della sua morte predestinata; e nell' improvvisa agitazione dell'animo non gli si presenta altro scampo che il divieto delle nozze della figlia.

Qui i sentimenti del re prendono una dolce espressione paterna e soavemente umana, il ritmo della poesia diviene tenero ed elegiaco: il vecchio padre si duole che la figlia, bella e fiorente di giovinezza, invano desiderata, ambita, richiesta da tanti principi, debba essere da lui, padre, condannata a vivere sterile, senza amore, senza gioie materne, senza carezze di figli.— Sarai come la vite bella, che non ha olmo a cui attaccarsi e sollevarsi, e distende a terra i suoi tralci senza amplesso; sarai sospirosa dell'uomo, mentre sei bramata da tanti giovani prodi; nè un piccolo fanciullo, erede di così grande impero, giocherà dolce davanti agli occhi dell'avo. — Il carattere lirico della tragedia si manifesta già sin da queste prime battute.

Acrisio s'è ritirato dalla scena profondamente accorato, e il Nunzio ora è afflitto per la sorte di Danae. Quali conseguenze possa suscitare la risoluzione del re, Dio solo può sapere. Voglia il cielo ch'egli sia felice e che felice sia anche Danae, speranza della reggia, e nessun male abbiano gli Argivi, nessun male abbiano le mura della città fondata dalla potente mano dei Ciclopi. Ecco, il giorno solenne destinato alla gioia, alle nozze della fanciulla, è mutato in giorno di minaccia, perchè l'ira del rifiuto oscura i volti dei principi e li accende nei precordi. Alla scena del rifiuto non si assiste: che i pretendenti licenziati si allontanano da Argo minacciosi si rileva dal coro delle donne argive, le quali pavide invocano Giunone e la supplicano di difendere la patria dal furore dei nemici.—Discendi, pregano esse, su carro tirato non da uccelli, come ti compiaci di apparire quando vai ai cori e alle danze, ma da focosi cavalli e con l'asta che sa di strage nemica. I nemici avanzano numerosi contro la città e grande rovina sovrasta alla patria.—Mentre l'azione, così, diviene più densa di fatti e più larga e più complessa, e l'attenzione dello spettatore conversa su la sorte di Danae si stende verso il pericolo della guerra, il coro delle donne d'Argo ritorna alla nota di compianto per la condanna inflitta alla povera fanciulla. Eppure è così bella, Danae, negli occhi luminosi nella fronte nitida, nell'abbondanza delle chiome, nel colore del viso bianco come neve, degna in tutto dello stessoGiove. Ma dove corre la turba? ove si affretta? Ecco, è stata repentinamente innalzata una gran torre di ferro così alta che giunge sopra le nubi, chiusa con porta di bronzo, rischiarata alla sommità da una piccola finestra fornita di grata. — Ahimè, geme il coro, chi vi sarà chiuso, piangerà e si lamenterà invano, chè i suoi pianti non saranno neppure uditi.—

Così il primo atto, vario nel movimento, denso di azione, tenero ed elegiaco, prepara l'azione che si svolgerà avendo con l'uso dei

mezzi più semplici mantenuto sempre desto l' interesse e dato carattere in poche battute a uno dei personaggi più importanti del dramma. Danae, il personaggio principale, non è ancora comparsa in iscena, eppure verso di lei è già concentrata tutta la simpatia del lettore, perchè tutto quanto s'è veduto e sentito sin ora s'è raccolto intorno a lei per presentarla nella bellezza esteriore della persona e nella profonda pietà che ispira il suo caso. Ora ella, quando si apre il secondo atto, è nella torre, chiusa, c'è bisogno di dirlo?, con la nutrice accanto. La tragedia diviene elegia più mesta e più dolce. Danae è innocente e si duole con la sua nutrice di essere stata chiusa come prigioniera senza aver commesso nessuna colpa; e piange, perchè il suo pianto sia udito almeno dagli dei, che guardano dall'alto con tanti occhi quante sono le stelle che rischiarano le tenebre della notte. —Son queste, o padre mio, le nozze che mi erano riserbate? E' questo il talamo che mi avevi destinato? E qual delitto commisi? Consegnai forse il sacro capo del mio genitore o la patria ai nemici? — Ogni altra sorte, naturalmente, le appare preferibile a quella cui ella è condannata, anzi ingenuamente tutto vede bello e lieto nella vita, meno il suo stato.

Quondam velut nefanda Nisi filia
Amore saevo, et impotenti perdita,
Furtiva dempsit auream fato comam;
Volitat pavida nunc unde sub nubes fuga
Lugubre resonans, sceleris heu numquam immemor.
Tamen illa felix, ora quamvis mollia
Durata rostro prominent deformia
Parvumque plumea caput galea tegit.
Agricolam siquidem, qua libet, volucris volat.
Camposque peragrans multivaga videt avios:
Ubi nemus, ubi fontes, ubi Tempe virent,
Ubi flumina scatebris sonant cava frigidis,
Ubi mille quondam septa virginibus fui
Tibi quum sacra ferebam Proserpina, floream
Metens apricis saltibus messem Dea.

Le parole di Danae assumono un accento di verità delicatamente e finemente sentita: la vita più triste, anche quella logorata da un ricordo straziante, può esser vissuta, quando è abbellita di ciò che la natura offre come sollievo all'animo umano,— la vista dei suoi più vari spettacoli, delle sue pure e semplici bellezze, — e quando è ristorata da quel senso della propria libertà, ch' è insito in ogni umana natura. Il confronto che stabilisce tra sè e la figlia di Niso questa fanciulla, cui sono state tolte la libertà, la visione delle bellezze

naturali, la speranza dell'amore, ogni ragione di vita, ha un contenuto non lirico, ma tragico, se il tragico di un'anima femminile e adolescente dev'essere ed è sostanzialmente diverso dal tragico che scuote la profonda anima di Edipo, di Aiace o di Filottete.

Danae cessa il suo lamento, quando ha tratto dalla disperazione la risoluzione suprema: il suicidio. — Meglio non indugiare più oltre, meglio sospendere a una fune il misero corpo e fuggire con la morte il corpo stesso e il carcere. L'anima vuol riprendere la sua libertà, staccarsi dal doppio involucro, che la costringe. — Addio, lungamente addio! — è uno dei punti più teneri e più patetici della tragedia — sii tu memore di me, tu, cui eran destinate e furono negate le nozze della misera Danae. — Il saluto, rivolto a colui ch'ella aveva veduto soltanto con la fantasia, a quello che ella vagheggiava nei suoi pensieri di fanciulla ed amava prima di conoscerlo, è rivelazione d'uno stato d'animo realmente colto e gentilmente espresso. La sobrietà, l'accenno appena manifesto dell'intimo affetto segreto ha qualcosa di delicatamente femminile. — Addio, cori virginei! E poichè gli Dei vietano le tede d'Imene, scuotete, vi prego, per me, funebri faci. E di tal pompa goda il mio genitore! — Danae prende la cintura per fare il nodo e uccidersi; ma è presente la Nutrice, che la esorta a tollerare, a sopportare il dolore ed allontanare il pensiero della morte, a non offrire così tetro spettacolo di sè, a non costringere i suoi stanchi occhi a lacrime perenni. — È questo, dice la donna, il dono della gratitudine, che tu vuoi rendere a me? — Ma Danae ha la sua bella visione d'oltretomba e vuol morire. — Deposti gli affanni, gli dei Mani le daranno finalmente riposo, conducendola presso le sacre acque del fiume dell'oblio, circondate di boschi di mirti e ombrate di fronde e molli di erbe, allietate dai cori delle Eroidi. Errano ivi, per i boschi, garruli del canto degli uccelli, Io, Leda, Semele, Europa e la bionda Elettra, degna dell'amore di Giove, e Maia, la bianca sorella. — La Nutrice tenta dissuadere: — No, Dio vieta che alcuno possa togliersi da se stesso la vita; e l'averno non è come Danae crede. L'anima di chi non ha saputo sopportare il peso della vita giace in tenebre eterne, tra mille mostri, che aprono le loro bocche immani, terrorizzando. Chi potrebbe dire di tutti quegli orrendi mostri?

Ma inaspettatamente, ecco, un'aquila nel cielo appare allo sguardo delle due donne: essa è ministra di Giove e vola sublime, in alto, come una promessa, come un annunzio felice. Ora sì, occorre pregare, ripetere la preghiera insegnata dal buon vate delle rive del Crati. E le due donne si accingono a pregare propizio il padre potente degli Dei, certe che, se Vulcano in un momento potè fare innalzare quella torre superba, Giove in minor tempo potrà abbatterla. E poichè

Dio ascolta meglio il supplice solo, Danae, separandosi dalla Nutrice, si apparta per esser sola nella preghiera.

Finisce così il secondo atto con poco movimento, con poca azione, con scarsa drammaticità. Come nel primo è mancato il conflitto dei sentimenti paterni, manca qui l'urto degli affetti diversi. Conflitto o urto di affetti, di sentimenti, di passioni non può dirsi la manifesta diversità dello stato d'animo di Danae e della Nutrice, il rimpianto della vita libera e gioconda e il desiderio della morte, ch'è nell'animo di Danae. Un motivo, che prometteva un certo contenuto tragico, si è sciolto dolcemente nella lirica. Ma anche qui la lirica ha accenti di dolce tristezza, di affetti profondamente sentiti: la lieta e viva rappresentazione che si fa Danae dell'oltretomba, olezzante di primavera e d'ingenuità, ci richiama alla mente gli spettacoli naturali più belli arrisi alla fantasia del poeta.

Quando si apre il terzo atto, si vede Acrisio che ammira la costruzione della torre e sente la figlia sicura da ogni insidia di pretendente e se stesso sicuro dal pericolo vaticinato. Ringrazia Vulcano e si fa venire innanzi i Ciclopi per dar loro la paga del lavoro compiuto e offrire da bere.

Segue la scena più originale e più ardita della tragedia, una delle scene più belle di tutto il nostro teatro del Rinascimento.

ACRISIUS. — Fabri Jovis, sociique Vulcani, invictum genus
Labore de me plurimum meriti ac regno meo;
Agite, capite virtutibus tantis nunc praemia;
Ac gratiam praeter, quam habebo semper maximam,
Pecuniamque praeter immensam, vestrae parem
Operae, hilares lautis simul mensis discumbite.
Prius tamen talenta humi famuli diffundite.
Utraque largiter capite manu, quae debeo.
Quid statis?

PYRACMON. — Adsumus; perustus barbam ut Aethiops,
Indusque ego, verso tenaciter dum forcipe
Fornacibus massam chalybis ardentibus gravem.

STEROPES. — Quasi leve foret immanibus stridentes follibus
Haurire ventos, per vices atque exprimere diu
Quantum Aeolia vix efflat ipsa olim concava domus.

BRONTES. — Apagete. Malleis gravibus incudes contudi,
Fractasque liqui verberibus assiduis, maximis,
Instarque jaculorum ora ac oculos feriebant mihi
Stricturae anhelo; viden adhuc vulnera ut appareant?

Ruvidamente ognuno mette in mostra i segni del proprio lavoro, perchè la paga sia corrispondente: la faccia truce di ciascuno di

essi s'intravvede attraverso il linguaggio rude e minaccioso, attraverso le parole del re, che vuol essere generoso.

ACRISIUS. — Quiescite, manete. Fremere nihil opus est; unde enim
Vestris queam laboribus, quod est par, reddere?
Diis gratia, atque opum omnium Summano diviti.
Vestro tamen duci ante, ut est aequum, auro largius
Impertiam. Nihil flagitans tacet, virum ut decet.
Polypheme Cyclops, finibus iam inde Siculis rate
Qui vectus huc Neptuni ope celeriter ades, cape.
Percussa modo Abantis micant facie numismata.
Bis mille tibi sunto: minus dimidio singuli
Vos capite, adeste simul. Pyracmon, en tibi sacculum;
Tibi sacculum alterum accipe, Brontes, numero parem.
Steropes ubi est?
STEROPES. — Adsum
ACRISIUS. — Alterum quoque tertium cape.
Viritim Abantaeos dato quingenos caeteris.

Da un realismo misurato e sobrio, che rappresenta la scena con evidenza, pur abolendo ogni sorta di didascalie, si passa gradatamente, insensibilmente al grottesco.

POLYPH. — Ego, Rex, tuae benignitati debeo satis;
Inustus at dudum siti fauces vix queo loqui,
Volvensque, baiulansque cervice, atque humeris trabes
Miser aereas, exsuctus humore omnis arvi.
ACRIS. — Solium ingere, exple, prolue spumanti te diu
Baccho, sed olfacito prius.
POLIPH. — Papae! nectar supra.

Comincia a scoppiettare qualche frizzo ironico.

PYRAC. — .... Es immemor Ithaci, pater o Cyclops,
Cum, qui unicus videbat, oculo emisti prodigus
Urnam Maronaei. Fuge edoctus rursus malum.
POLYPH. — Avertere quibus quaerit artibus cupas meri.

Ma ora beve, ed esilarato nel corpo e nello spirito si sente così grande da non aver più bisogno del danaro del re, e così forte da non voler obbedire a nessuno: il suo viso diviene torvo e minaccioso, " pandit, — esclama il re, — ut ora torvus! „, perchè Polifemo vuol bere lui solo tutto il vino.

POLIPH. — Audite sed vos, animum et advertite. Nemo audeat
Parere non mihi, cicatrix etsi palpebram
Deformet ingens, caecus ac talpa cernam minus.
Heros ego Neptunius Rex coclytum Cyclops
Edico, stillam nemo delibet liguriens
Laticis mei...

Contemnat at siquis, manus sentiet iam diu
Suetas cruore noxiorum spargi atque oblini.
Quid hic fremitus? Adesset Alcides mihi cadum
Abducere, hoc ego fagino contra clavam scypho
Facerem alteram Excetra magis metueret belluam.
Cellis procul vinariis, iners plebecula.
Quis hic? Bibe hoc primus. Etiam tu hoc; teneo iam improbum;
Obtortus ibis nunc gula poturus Stygis aquam.

Sempre più ebbro, sempre più eccitato, nel folle travolgimento della ragione, da cui è preso, Polifemo si pone ferocemente dinanzi alla porta, perchè nessuno de' presenti possa uscire dalla sala e nessun estraneo possa entrarvi. La sala della reggia gli si trasforma nella mente nel tempio di Bacco e crede se stesso sacerdote massimo del Nume. E già pregusta il piacere di aver tutti uccisi i presenti e di poter sposare lui, solo uomo rimasto nella reggia, la dolcissima Danae e divenire genero del re e insignirsi di scettro e di corona reale, legittimo erede delle ricchezze e della potenza d'Acrisio.

Quid pessimi
Invaditis aliena? Io, Argivi, accurrite simul,
Adeste Regi, ac improbos bibaces in fugam
Versos sequimini, caedite, trucidate, extinguite.

A questo punto d'ubbriachezza e di ferocia, rappresentata senza volgarità e con realistica evidenza, segue la scena della lotta tra Polifemo e i compagni, che vedono il loro pericolo.

PYRAC. diu, diu
Pertulimus immanem Tyranni feritatem horridi...
Iam iam sequimini: tu latus laevum, tu dexterum,
Aversa pulsabo ipse tempore eodem ora graviter.

Armati di scure, Piracmone, Sterope e Bronte circondano il feroce, che si difende potentemente e tenta afferrare, brancolando, or l'uno or l'altro.

POLYPH.— Ha! ha! Ebrii unum sobrium tot pavitant, ut canes
Leonis aggressus timent collatrantes procul.

PYRAC. — Facite impetum, circumdate obsessum et contundite,
Malas, agite, findite feras, torvas findite genas,
Rictu excutite molas cruento exertas, horridas,
Plagis sonent tempora novis, caedite, sternite ferum,
Inhospitalem, anthropophagum, hominum hosorem ac Deum,
Trucem suorum victimarium.

POLYPH.— Fer opem, pater
Neptune, pereo iam miser.

PYRAC.— Ditem potius voca:
Diti immolo, nigrisque Manibus atram belluam.
Tandem ruens vasto ferit pectore moles humum,
Rugit cruentus animam agens, cadaver linquite
Pastum feris immanibus; vos sed discumbite
Vestram, illiusque portionem potantes meri,
Ac naeniam mecum canite laeti Cyclopeam.

Parte ancor viva della scena è il canto ironico e scherzoso che Piracmone e gli altri Ciclopi intonano sul corpo di Polifemo lungo disteso per terra, e che sa di tragico riso sghignazzante.

PYRAC. — Age, surge, Cyclops,
Positus quid humi
Longus ut es, iaces?
Fumant positis lancibus exta,
Patulis nec dum naribus afflant;
Aurita sonant pelues nec dum
Crepitantes tua tempora circum.
Mecum rursus conclamate.

CYCLOPUM TURBA. — Age, surge, Cyclops,
Positus quid humi,
Longus ut es, iaces?

PYRAC. — Numquid longo fessus ludo
Reficis somno te sopitum?
Somno infelix heu lethali
Torpent, video, membra sepulta.
Altius iterum conclamemus.

CYCLOPUM TURBA — Age, surge, Cyclops,
Positus quid humi,
Longus ut es, iaces?

PYRAC. — Spargite dulci membra Lyaeo...
Frigidus orat transmissurus
Horrida Cyclops stagna phaselo;
Frustra; molem non capit alveus.
Superis ergo pulsus et Orco
Non admissus, nullibi eris miser.

Merita considerazione la ubbriacatura di forza e di potenza del ciclope, che perde la cognizione della realtà e finisce con l'insanire verso gli stessi suoi amici e compagni; ma merita maggiore attenzione l'acuto senso del reale, con cui la scena si svolge. "Vi pare, dice il Settembrini, accennando a questo passo della tragedia, di vedere una scena di briganti calabresi. Questa scena grottesca fa contrasto grande con la tragedia ch' è tutta passionata, splendida di sentenze, bella di eleganza e di ardire„ (1). Nondimeno il terzo atto intero va considerato, nello svolgimento dell' azione della tragedia, come un episodio, — interessante e nuovo ma di tonalità diversa da quella che domina tutto il resto dell'azione. Il ritorno di Acrisio alla fine dell'atto e l'intervento ultimo del coro, che svolge uno dei più profondi concetti della tragedia greca e specialmente di Sofocle, — il dolore incrudelire massimamente su quelli ai quali più larga fu la fortuna — servono a chiudere tutto l' episodio dei ciclopi come in una cornice.

La tragedia riprende il suo andamento lirico al quarto atto, appena riappare Danae. Al tono di mestizia e di dolcezza elegiaca, che le parole di Danae avevano assunto nel primo colloquio con la Nutrice, segue un tono di abbandono e di languore così soave che sa di sbigottimento. La fanciulla, sotto un'impressione di soavità che le pervade le membra, tenendo le braccia e le mani protese verso la grata della finestra, segue con lo sguardo alcunchè di grandioso e di desiderato che dilegua nell'aria. Ripensa a ciò che è avvenuto e, quantunque veda, e tocchi, e cammini, non sa se, ciò che è avvenuto, sia una realtà o una immagine di sogno. Chiama dolcemente a sè la Nutrice, e poichè questa vuol sapere la causa dello stupore, da cui la giovinetta è presa: — Quali cose ho vedute! — risponde, e non riesce a dir altro. — Perchè così attonita, dunque? — — Ahi! — esclama l' alunna. — Ma parla! — — Mi sento morire! — — Ma càlmati, dolce figlia, càlmati! Sei così pallida! Che cosa hai sofferto? — — Giove! — — Sì, Giove ti proteggerà: parla dunque; perchè trepidi? — — Proprio lui, proprio Giove! —

Hic ipse, Juppiter ipse!
Deliquit animus. O quae
Spectare contigit! vix,
Dum cogito, mihi vix,
Credo: preces piae a Diis
Quid non queunt?

NUT.— Exanimat
Pavidam mora, age dic tandem.

---

(1) L. SETTEMBRINI: *Lez. di letter. ital.*, vol. II, p. 52, Napoli, Morano.

L' indugio naturalissimo nell' animo dell' alunna giovinetta, non dannoso alla curiosità e all' interesse dell' azione, è lasciato a tempo debito; e Danae narra com' ella era appena entrata nella sua cameretta e, supplice, guardando la plaga dell'estremo cielo, donde spunta il sole dal mare, invocava Giove con le preghiere che la Nutrice le aveva insegnato, quando, cosa inaudita, che supera ogni fede, vide levarsi dal mare una nuvoletta rosata, più bella dell' Iride e dell' aurora.

Ac visa mihi magis magisque accedere
Appulsa ventis levibus, avis ut advolat.
Mirata spectabam nec id sine numine
Rebar, pependit ilicet prope culmina
Aëria turris aereae cum immobilis.
Rapuit stupor tunc animum; et ecce ros sacra
Jam nube primum decidens sensim levis,
Tenuit velut cydonium lanugine
Pubescit, aut olus pruinis albicat,
Sparsit fenestra infusus aura, caerulam
Pallam colore luteo, mica ut nitet.

La commozione non l' ha vinta a tal punto ch' ella non sappia ritrarre con ordine e con precisione oltre che i particolari meravigliosi della visione le impressioni nuove e profonde. Ma la narrazione è pervasa da un certo senso di religiosità grave e solenne, che emana da un puro spirito di ingenuità e di freschezza, quasi da un' anima giovanilmente ignara, che narri cose divine, dominata da un senso nuovo della vita e da un mistero pieno di arcana dolcezza. La Nutrice sente nelle parole dell' alunna giovinetta l' intervento benefico d'un dio; e Danae riprende il racconto con gli occhi, direi, ancora assorti nella visione divina.

Crebrescit imber diffluens mox aureus
Illapsus undique, penetransque, qua domus
Iunctura, qua diem inferunt spiracula.
Mentis mihi quid fuerit ibi tum, cogita,
Concreta cum pars, grande ut aurea, crepitans
Circumque resiliens peteret ultro sinum.
Obrigui ac ipso auro magis tunc pallui.
Sed ubi animum tandem recepi perditum,
Munus rata Deum, subdidi explicans sinus.

È questo l' atteggiamento in cui Danae fu ritratta dal Correggio nel quadro omonimo della Galleria Borghese, in una luminosa nudità di fresca giovinezza, fremente e sensuale. La nube, che si scioglie nella

pioggia d' oro, discende verso la giovinetta adagiata mollemente ; Cupido l' aiuta a ricevere nel grembo la nuvola d' oro che si abbassa; mentre due amorini giocano gaiamente ai piedi del letto. La religiosità della Danae del mito e della poesia è sostituita dal senso d' una voluttà più umana che divina nel quadro di Antonio Allegri.

" Aurumque colludens, micansque sedula „ continua la fanciulla nella sua narrazione,

> Flavis sonansque rivulis fluentibus
> Ignara sponte condidi in gremium mihi,
> Legens, ubique quod iacebat, protinus.

E poichè la Nutrice si mostra meravigliata del racconto e ne attende ansiosamente il seguito, Danae le acuisce l' ansia dicendole che son lievi cose quelle che ha dette sin qui, rispetto a quelle che dirà. — Qualcosa di più grande ancora? — — Ascolta. —

— Giove dunque, narra la giovinetta, emerso dalla pioggia d'oro, nelle sembianze d' un bel giovinetto, le accarezzò il volto con l' una e l' altra mano, e le esaltò l' anima trepidante, predicendole che da lei sarebbe nato un fanciullo, che con le sue imprese avrebbe illustrato oriente ed occidente, avrebbe vinto in battaglia gli uomini, avrebbe reciso la testa alla crudele Medusa e avrebbe incautamente ucciso il suo avo. Si commosse la sua anima a quelle parole — dice ella — e Giove la confortò indicandole un punto del cielo, ove sarebbe assurto il suo Perseo in forma di costellazione. Ella poi abbandonata dal padre alle correnti del mare, giungendo salva in regioni lontane dalla patria, dapprima schiava d' un re, infine moglie e regina, fonderebbe le mura d'un'ardua città, capitale d'un regno popolato di gente dalle molte lingue.

> Haec elocutus, iterum adhaesit applicans
> Se collo, apis ut arguta considit tymo,
> Tenuique nectar murmure exhaurit legens
> Mox avolans oculis, reliquit spiritum
> Desiderii amorisque, Nutrix, iam nihil
> Dolet coërceri.

Il coro seguente, con un motivo comunissimo della poesia e della prosa del Quattro e del Cinquecento, canta la grandezza e la potenza dell' amore cui s' innalzano le voci supplichevoli affinchè sia mite verso il genere umano e allontani le conseguenze immediate e funeste che l'amore di Giove avrà su l' innocente giovinetta.

Così, svoltasi la narrazione del compimento dell'amore divino e

delle sensazioni di sbigottimento, di stupore, di dolcezza della fanciulla — parte culminante del dramma, ch'è tutta narrata non drammalizzata, ch'è tutta un racconto non azione rappresentata, — si può dire che la tragedia sia finita; perchè il quinto atto, dove l' azione rompe nella catastrofe, è, secondo lo schema della tragedia greca, a cui il Telesio si attiene, la narrazione, fatta dal Nunzio, dell' ultimo momento dell'azione. " Exponit, avverte la didascalia, flebili voce Nuncius, quibus fuerit modis extracta Danae ab Acrisio e turri et in arcam ligneam coniecta, marique ac ventis commissa„. Ma opportunamente, anche questa volta, il coro, — invece d'esser relegato alla fine dell'atto, con la semplice, consueta funzione di commentare i vari momenti dell'azione, — variamente, ora per via di domande, ora d'esclamazioni, ora di considerazioni, obbliga il Nunzio a raccontar tutto, per filo e per segno. E il Nunzio narra che Acrisio, sempre attento a spiare che alcun uomo non penetrasse nella torre, aveva veduto presso la finestra l' aspetto d' un giovine, e acceso, d' ira contro la figlia, deliberò di scoprirlo e di vendicare l'onta subita. Cinse d' armati, quindi, tutta la torre, vi entrò e si dette a cercare qua e là, da per tutto, per scoprire l'audace; ma, riuscite vane le ricerche, sicuro tuttavia che qualcuno vi era stato, aggredì la trepida figlia; per tre volte le dirizzò la spada verso la gola e per tre volte desistette, pensando a una morte più atroce che potesse infliggere alla misera. La trascinò, infatti, fuori della prigione e la fece entrare in un'arca di pino. Era sparso di lacrime il viso pallidissimo della fanciulla, che, intendendo qual morte le apprestava il padre feroce, lo supplicava pietosamente perchè la uccidesse, affinchè il suo corpo potesse almeno riposare su la terra. Ma ella fu chiusa nell'arca e, spinta nel mare, abbandonata al furore dei venti e della tempesta. Ed ecco, senza che vi fossero nuvole nel cielo, s'udì un tuono e sorse un vento leggero che calmò le onde del mare e allontanò dal lido l'arca, in cui era stata chiusa la misera Danae. Un fremito di pietà corse tra gli astanti. — Danae, echeggiò il bosco vicino, — Danae, echeggiarono le rupi, — Danae, echeggiò il mare tutto; sì che lo stesso re, vinto al fine dal dolore, si strappò le chiome e bagnò la barba di lacrime; ed entrò, fuggendo, nella sua reggia, paventando le minacce dei nemici e l' ira de' cittadini vindici della morte della figlia. — Un coro lento, tranquillo, puramente elegiaco chiude la narrazione del Nunzio, esprimendo il compianto per la sorte infelice della giovinetta e per l' inaspettato dolore piombato nella reggia d'Acrisio. Le ultime parole invocano Molpomene:

> Iovis, o Melpomene, decus,
> Roseo vincta cothurno,

Lyra cordi cui lugubris,
Delatum hoc tibi munus
Faxis perpetuum, rogo.

Sicchè anche in questa tragedia del Telesio, il coro in qualche punto è parte integrante dell'azione, assolutamente inscindibile, mentre altrove è accessorio ornamentale, squarcio lirico che serve a meglio colorire i particolari del fatto, a dare all'azione le ombre e le sfumature, a esprimere i sentimenti vari del popolo, che ascolta e osserva a quali grandi sventure soggiacciano anche gli uomini più potenti apparentemente più felici e più privilegiati dagli dei. Può dirsi, in altri termini, che in questa tragedia il coro assuma la duplice funzione ch'esso ebbe nel teatro greco e latino, da Eschilo, attraverso Sofocle ed Euripide, sino a Seneca, così come l'orditura generale di essa ci attesta lo studio e l'amore dell'uno e dell'altro di questi sommi tragici, senza una particolare predilezione; chè, se alcuno nella semplicità della linea generale dell'azione e nella sobrietà dello svolgimento di essa e nella violenza realistica della scena dei Ciclopi volesse scorgere l'influsso della tragedia d'Eschilo, potrebbe poi scorgere nella larghezza e irregolarità del ritmo, non fissato da alcuna norma stabile, ma pieghevole al vario svolgersi degli affetti e delle passioni, e nel tono generale di mestizia, donde si leva la religiosità e la solennità di alcune scene, l'ammirazione del poeta verso Soclofe. Similmente, chi volesse, nella squisita raffinatezza di qualche scena, ove il dramma scompare per dar luogo a una dolce effusione lirica tra di piacere e di sbigottimento, veder traccia della lettura d'Euripide, dovrebbe, anche, nel linguaggio sentenzioso di tutt'i personaggi, di Acrisio e di Danae, del Nunzic e della Nutrice, che tendono a dare alla tragedia, un valore morale, scoprire le tracce dello studio di Seneca.

“ Osor sui quem amat? „ si chiede il Nunzio, ammaestrando; e ammonisce: “ Nihil anxiis prosunt opes, regnum nihil„. Acrisio moraleggia spesso considerando i suoi casi:

Scopulosa qui videt freta, nec abremigat
Flectens procul iter, naufragus merito interit.

E altrove, non molto felicemente:

Facit ipse sermo ac vultus homini
nunquam satis.

È superfluo ripetere tutte le sentenze morali, ch'egli ha occasione di esprimere; ma giova dire che sentenzia la Nutrice:

Una semel aufert mors, bona omnibus omnia
Ut flumen impetu sata avulsa obripit;

e anche:

Rumpere vetat aliquem sibi vitam Deus.

Sentenzia l'inesperta Danae:

Quibus est acerbum vivere, iis dulce est mori,

o più dolcemente:

Ut ignis imbre, morte sic dolor interit.

E sentenzia il coro:

Saepe multi somniant id quod timent.

Il progresso segnato da questa tragedia nella storia della nostra letteratura drammatica è, non rispetto alla sacra rappresentazione, ma alla tragedia regolare del Trissino e del Rucellai, dei quali nè l'uno nè l'altro seppero dare all'azione quel senso di profondo mistero e di religiosità, che si spande dalla tragedia greca come da tutti gli avvenimenti profondamente pensati e sentiti; il progresso è rispetto a tutte le disorganiche tragedie dei contemporanei, del Loschi, del Domenichi, del Dati, di Giovanni Manzini, di Landivio dei Nobili, di Carlo Verardi, nessuno dei quali si elevò alla concezione d'una tragedia, che avesse quella ricchezza di elementi poetici, che ha la *Danae* del Telesio. I quali elementi poetici, effusione lirica, sentimento elegiaco, realismo sano di alcune scene, delineazione di caratteri, snellezza di orditura, non sono ancora la tragedia, quale ce l' ha tramandata il teatro greco, ma sono pregi d' arte in ogni caso ammirevoli.

Ben altra cosa è la *Danae* di Baldassarre Tacconi (1), rappresentata a Milano il 31 di gennaio del 1496 in casa del conte di Caiazzo. Questa, sì, si ricollega strettamente alla sacra rappresentazione e per l'uso dell'ottava e pur il prologo e per le didascalie e per i mezzi scenici e per tutta l'arditura e lo svolgimento della favola. Ma in quanto il Tacconi volle fare, del dolce e triste mito di Danae, una commedia non una tragedia, la sua azione non tollera alcun accostamento a

(1) *La Danae,* Commedia di BALDASSARRE TACCONI, Bologna, Soc. tip. Azzoguidi, 1888.

quella del Telesio. In quelle scene ove l'accostamento fosse possibile, il poeta d'Alessandria si mostrerebbe incomparibilmente inferiore al poeta umanista calabrese. Ecco come il Tacconi fa parlare Acrisio, quando gli è giunta notizia del responso funesto dato dall' oracolo:

Crudel novella dolci baroni miei
Dirovi, se l'oracolo non erra;
Apollo nostro nume e gli altri dei
Me annuzian dal mio proprio sangue guerra.
Affirman ch' un figliolo harà costei
Che i monstri vincerà l'aria e la terra;
Seco nascendo porterà tal sorte,
Che poi sarà cagion de la mia morte.
Pensi ciaschun de voi che grandi affanni
Son questi, per li qual forza è ch'io grida,
Che conforto è d'un padre in gli ultimi anni
Se aspetta che il figliuol proprio l'ancida:
Sarà cagion costei de tanti inganni,
Che di mia vita era timone e guida.
Acrisio meschinello, et sei conducto
Di tua semente meter, ahi, tal fructo.
Che state a far là giù furie infernale?
Venite a devorar queste mie membra,
Vengan tygri leoni ogni animale
Coi denti questo aflicto corpo smembra;
Dolze mi par la febre dolze el male,
Ogni tosco bon cibo or mi rasembra.
Non più che pel parlare el mal me adoppio,
Dentro per forza dal dolor mi scoppio.
Siro vien qua, troppo parole ispargo,
Danae mia figlia serra in quella torre
Sì che non venga mai più fora al largo;
Vedrò s'io posso a questo mal fin porre.
El te bisogna aver la vista d'Argo,
Se no la forca de dreto ti corre.
Menela dentro a quella forte mura,
E lì la serberai con studio e cura.

Superficialità e leggerezza, che può essere appena consentita a uno dei primi tentativi di commedia volgare. L' Acrisio del Tacconi non ha neppure un accenno di compianto per la sorte della figliuola giovinetta, ed è senza umanità, perchè, forse, vuol far sorridere non commovere; comunque, è comico nelle considerazioni che fà di sè e del suo caso, come personaggio osservato da un poeta che della vita sappia vedere il lato comico e sorridere.

In quanto a Danae, chiusa nella torre, di contro alla flebile e dolcissima lirica telesiana, iutta ingenuità e mestizia ecco qual monologo troviamo nella commedia del Tacconi:

Deh come mal si può guardare alchuna
Se da se stessa non si vuol guardare;
Non obsta questa torre oscura e bruna,
Che amor qui dentro ancor si può trovare;
Amor persegue noi fino alla cuna;
Quel stralle aurato altro non ha che fare,
Le fiere, gli animali e il tutto aprende,
Et un core agiacciato e morto accende.
Casta è colei che da se stessa è casta,
Casta non è da libertà che privi.
Privi ben el corpo, ma la mente è guasta,
Guasta per che chiaman sò conto i vivi.
Vivi se san ben provedere e basta.
Basta che tu sicur perciò non vivi,
Se tua figliola incarcerata inchiodi;
Di me chi guarderà poi i tuoi custodi?
La cosa denegata assai più se ama,
Quella a cui lice di peccar non pecca.
Se neghi el corso el bon destriero el brama
Di correr e 'l fren per forza alhor ve imbecca
Se ricorda de' fonti e l' acqua chiama
L' infermo che ha la bocha arida e secca,
Io ho fora de qui pur sempre udito
Che di quel che non se ha vien appetito.

Considerazioni di persona esperta e guasta, che fanno presentire a qual volgarità giungerà lo svolgimento del fatto.

È quindi inutile dire come il Tacconi, comicamente, immagina che Giove più d'una volta mandi Mercurio presso Danae per dirle del suo amore, e come faccia, alla fine, cader la barba ad Acrisio, che ringiovanisce e si fa lieto, perchè lo spettatore si allieti di tutto il seguito dell'azione. L'accenno ad altri riscontri potrebbe, tutt'al più, servire a dimostrare una verità generalmente riconosciuta: che il comico e il tragico, donde deve scaturire la commedia o la tragedia, non sono tanto nella favola, non sono tanto nella cosa in sè, nel fatto esterno, quanto piuttosto nelle spirito del poeta. Lo stesso mito è stato per il Tacconi argomento di riso, per il Telesio motivo di compianto e di esaltazione, perchè centro d' irradiazione d' ogni sentimento e d' ogni avvenimento nell' opera drammatica è sempre il poeta.

Per questa ragione la " Danae " del Telesio non è, nel senso classico della parola, tragica, ma eminentemente lirica, come lirico era il temperamento del poeta. Il quale, chiusa la parentesi drammatica della scena dei ciclopi, irradiò il lirismo del suo spirito ne' personaggi diversi della tragedia, dette loro, in ispecial modo a Danae e al Coro, l' espressione più mesta, più dolce e più alata della sua anima pensosa e musicale, e creò per la storia del teatro del nostro Rinascimento l' esemplare più bello di tragedia latina.

ANTONIO PAGANO.

POESIE INEDITE DI ANTONIO TELESIO

I.

Cod. cart. Ms. Ambrosiano — 11-191, inf. N.° 38.

Languenti propera cum pius affuit
  Gybertus, decus offerens
Oris, sideribus prima ubi nox micat
  Certe sydus et is velut
Affulsit misero hinc mihi. Et irritus
  Admota refugit rate
Hoc viso, stygius persitor ilicet.
  Castos nunquam pavent viros
Damnati superum iudicio semel.
  Aures personat atque adhuc
Vox dulcis, veluti certa foret salus
  Caelo missa salus, sacra
Pallentem miserans attigit et manu.
  Tristis tunc abijt color
Defesso redijt vividus et vigor
  Hinc te nunc fruor, illius.
Sospes munere fons, qui exiliens specu
  Occultisque meatibus.
Piscosos resonans decidit in lacus.

II.

Cod. cart. Ms. Ambrosiano, — 11-191, N° 39.

Sylvarum decus omnium
  Flavus quas Tyberis fluctibus alluit
Ingens et Latium colit.
  Aeger visus ubi ludere somniis
Arentemque fluentibus
  Pronus saepe sitim pellere fontibus
Spirans expuit huberis
  Dulceque effigies quos alephantia
Tectus qua paries vitet
  Hinc hillinc hederis usque virentibus

Lucus desuper et domos
  Densis aethereas arboribus petit
Sacrum Pontificis nemus.
  Ut te nunc video laetus. Ut omnia
Collustrare iuvat! Quibus
  Aeternum carni pene, sepultus heu
Non patris civis est ubi.
  Tellus extera sed romula me meis
Clausisset tumulo procul.

III.

Cod. cart. Ms. Ambrosiano H-191, N. 44.

IN MALUM POETAM (1)

Solvitur infausta ratis alito, te precor alte
  Arbiter Aeoliae
Carceribus dimitte notum, da caerula ponti
  Eruat esperiis
Horrifer insurgens Boreas bacchatus ab arcto
  Tundat utrumque latus.
O devota mari navis, maletexta procellis
  Dissolvenda dabis.
Iam video turbata tui praecordia nautis,
  Iam pater altetonans
In te tela tenet dextra: iam surgit ab imo
  Gurgite acerba tuens
Armatus magna Neptunus cuspide, et omnia
  Agmina Nereidum.
Eripient non te fallax tua nota Lycaon.
  Jam venit illa dies
Qua faedam extingues animam correptus acutos
  Turbine per scopulos:
Et tua ceruleis explebunt membra sub undis
  Piscibus ingluviem
Aut volitans rauco mergus clangore, cadaver
  Littore pascet atro.
Accipe vota libens Deus Aequoreis; sed calentes
  Corruet ante focos
Victima pro meritis: nec te sine honore manebis
  Muneris Hippotade.

ANTONIO PAGANO.

(1) In una nota a margine si legge: " Horat. Ep. X. in Mevium poetam cui naufragium precatur ".

Spigolature platoniche

Uno dei capitoli più interessanti da scrivere intorno alla storia della lirica e del costume del nostro Cinquecento è quello sulle teorie di amore. Strana età, in cui trovi, da una parte, la più sfacciata corruzione delle novelle, delle commedie e dei molti trattati d'amore, nei quali s' insegna alle giovinette l'arte di farsi belle e di mentire la propria figura per adescare l' uomo; dall' altra, le mille proteste di aspirazione all'amor puro, ideale, santo, platonico: da un canto, gli amori incestuosi e tragici, di cui ci narra il Bandello; dall'altro, le invocazioni alla Bellezza celeste, manifestantesi nella creatura amata, le cui virtù sono scala, che ci riporta al Creatore! Duplicità, o doppiezza, o, forse, insensibilità estetica e morale, che spesso si notano in una persona medesima e in uno stesso scritto. Così l'Eminenza del cardinal Bembo rimava sonetti platonici e religiosi e scriveva gli *Asolani,* e coltivava illeciti amori e nutriva figli illegittimi. Eppure quell'uomo potè, in un certo momento, aspirare, e non senza probabilità, al Papato! Vero è che il Cinquecento fu l'età del morbo gallico, diffusissimo nelle classi alte della società, e dal quale non andaron per certo immuni la gente di Chiesa e i Sommi Pontefici! Questo strano contrasto fra la pratica e la teoria, tra le sfrenatezze del senso e le aspirazioni dell' intelletto è assai interessante per lo storico e per il moralista, perchè ci si possa esimere dal rilevarlo. Nella storia della letteratura italiana e, per conseguenza, delle altre letterature di Occidente, non vi fu mai, come in detto periodo, tanta ostentazione di ideale, tanta ostentata abbondanza di senso morale, tanta sete di sublimi idealità, quasi che gli scrittori sentissero il bisogno di rifarsi della trista realtà e dell'abietta materialità del secolo, sforzandosi di sollevare l'animo tra le serene contemplazioni della trascendente Bellezza, dell'eterna Virtù. Donde quel platonismo, per il quale poeti e filosofi gareggiarono nel cantarne e commentare, nell' illustrarne e approfondire, in ogni

parte, la teoria, che serviva a nascondere, sotto le belle frasi, la propria e l'altrui animalità, o la vacuità desolante del pensiero e del sentimento.

La storia delle teorie platoniche in Italia comincia, si può dire, con la lirica stessa, per raggiungere, in breve, il suo apogeo col Petrarca, il quale, adornando di candidissimo velo il nudo amore de' Greci e de' Romani, lo strappava ai sensi e alla terra e lo confinava in cielo. *Hinc prima mali labes.* Chè, sottratto al controllo dei sensi, esso diventava, almeno in poesia, cosa di testa e idealizzazione mera, irraggiungibile, e, perciò, vano motivo a bei pensieri, non a forti sentimenti; a concetti, non a fantasmi; a eloquenza, non a lirica. Di qui l'inferiorità della lirica, e in gran parte del *Canzoniere* del Petrarca, e in quelli de' suoi successori sino al tardo Cinquecento. Chè, insomma, quali che siano i meriti del Bembo in altri campi, la sua influenza, in questo della lirica, fu deleteria, perocchè, non nato egli poeta, e ostinandosi a scriver versi, accrebbe, con la sua altissima autorità di uomo e di scrittore, il male, mettendo altri sulla via, per la quale s'era messo egli stesso, e dando forza al pregiudizio, per cui la poesia ritenevasi non libera e spontanea attività, ma prodotto di memoria, di accozzo di frasi, di servile imitazione, di elenchi, di schede, di sgobbo. Ecco l'origine del Petrarchismo; ecco la desolante monotonia e la vacuità dei Canzonieri cinquecenteschi; ed ecco, infine, quella smania di farsi noto coi versi, per cui la povera Italia non produsse mai tanta massa di carta stampata quanta in quel tempo. Così il Franco, nel terzo de' suoi *Dialoghi piacevolissimi,* introduce a parlare un certo Eolofilo, acchiappanuvole, che s'è fisso in capo di diventar glorioso da quanto Cicerone e il Petrarca, e un uomo di buon senso, Sannio, che lo beffeggia per le sue chimere, e lo stuzzica, per farlo parlare, e ride della sua imbecillaggine. Dopo alquanto discorso, e avendo il primo detto che vorrà rendere " le Comedie di Tarentio nella Toscana favella sdrucciolamente ", il faceto autore così fa proseguire il piacevolissimo dialogo: " EOL. Hai tu il Petrarca per buono auttore, e per degno d'essere imitato nelle sue Rime? SAN. Non più Eolofilo, perche rido. Non più di gratia, che alla cera sò che vuoi dire. A questa dimanda risponderieno i sordi, e ti direbbono, che quello auttore è dignissimo, che chiunque intende andare per cotal via, se 'l proponga, come suo specchio. Non però questa imitatione, che ti è caduta nell'animo, vorrei sapere, come sarà. EOL. Sarà, pigliar la miglior via, che nelle mie cose paia quel Petrarca istesso, che pare essere nelle sue.... Non farò nè cinque, nè sei Sonetti, nè quattro, nè due canzoni, ma tante cose a punto, quante ne fe' colui. In questo mezo mi servirò del più bello, che conoscerò nelle rime sue. E perche nel capo, e nel piede dell'huomo consiste l'importanza dell'ornamento,

servendomi del Petrarca nel principio, e nel fine delle mie cose, cioè cominciando, e conchiudendo con i suoi versi, che mi mancherà, che al dispetto di ogniuno non habbia da parere il Petrarca, con pochissimo costo mio? SAN..... Nô hai parlato in tutto da vindemiatore di streghe, come io credea. Pure con tutto ciò, ci sono di mali passi, i quali tu non consideri. E per uno si è, che volendo fare come mi hai detto.... bisogna per la prima che tu ancora ti innammori d'una donna, che si chiami Laura, come colei. E questo, benche facil cosa ne paia, pure, se ella non è della medesima natione, che fu la prima, come potrai parere il Petrarca vero? EOL. S'altro male non c'è, questo si guarisce con la dieta. Non saprò io andarmene in Avignone per qualche giorno, e fingendo d'essermici inamorato di qualche nuova Lauretta, dar fama d'un tale amore? SAN. E se i commentatori del Petrarca nô sono risoluti anchora di che luogo fusse Laura, come potrai sapere in che luogo di quei paesi ti converrà far l'amore? E risapendolo pure, se ivi per sorte non sarà donna, che Laura nomata sia; nô sarà sempre detto, che il nome della tua Amorosa è finto, e che non t'assomigli al Petrarca nella principal cosa dell'amor suo? E concedendoti, che ciò succeda, non sai tu, che ti sarà di mistiero componere in vita, & in morte sua? EOL. Et io non t'ho detto, che scriverò in tutte quelle foggie, ch'egli have scritto? SAN. E se in questo mezo Laura tua non morisse, e per qualche disgratia tu fussi il primo a morire, come andranno le cose tue? Tutta volta questo è poco. Ti sarebbe bisogno oltre ciò, havere il ritratto della tua Laura, e che 'l menassi teco, dovunque andassi, come faceva il Petrarca, e che fusse fatto anchora per mano di qualche pittore c' havesse nome Mastro Simone, come colui, che ritrasse Madonna Laura. Sarìa di mistiero, che tu anchora fussi ritratto come il Petrarca, ma che non ti facessi ritrare da tua posta, come hoggi usano i poeti, ma che un Signor di Rimino mandasse un pittore a ritrarti fin dove stai, come fu mandato al Petrarca. Non sai tu, che il Petrarca nacque in Arezzo, e nel borgo dell'orto? Non sai tu che fu coronato in Roma? Non sai che fu tanto famigliare de Collonnesi? EOL. Basti mò, so che vuoi dire. Queste cose mi saranno più facili di tutte l'altre. Non ci vorrà gran cosa ad andarmene in Arezzo per qualche anno, ove fatto Cittadino con poche spese, mi battezzarò Fiorentino in tutti gli scritti miei. Fatto questo, nô potrò io andare in Roma, ove poi che hoggi il lauro vale à si buon mercato, co 'l favore de Colônesi, me ne farò mettere al capo mille corone, se nô basta una? E se mi sarà di bisogno darmi à cercare diversi paesi come il Petrarca, e particolarmente fare tutto il camino, ch'egli fece nella sua vita, non lasciando di vedere tutto il regno di Napoli con la Sicilia, la Fiandra, la

Brabantia, e l'Alemagna Bassa, com'egli vide, in manco di due anni nô mi verrà egli fatto?..... „.

A queste e simili esagerazioni condusse il ritorno al Petrarca e l'esclusivo e cieco attaccamento a' suoi versi; della qual cosa non vorremo, certo, dar tutta la colpa al Bembo, pur dovendo riconoscere che questa è massimamente sua. Nè io condivido il giudizio di molti illustri critici sulla importanza e la bontà della riforma poetica del cardinal di Venezia. Credo sarebbe stato meglio continuare per la via degli ultimi quattrocentisti. Pur, se tutti fossero diventati Tebaldeo, sarebbe stato meglio che il diventar bembisti, imitatori di un imitatore. L'esagerazione stessa di quel male, che il D'Ancona definì " secentismo nel quattrocento „, avrebbe apprestato il rimedio; mentre, invece, il Bembo, impaludando la poesia italiana nella sterile e accademica imitazione del Petrarca, essiccò ogni schietta ispirazione e impedì il fortificarsi di qualche libero rampollo, che fosse per avventura spuntato. A mio parere, la sua influenza fu più dannosa che utile alla poesia italiana, che arretrò invece di progredire. Meglio il Tebaldeo, dei Veniero, dei Cappello, dei Molin, e simile genia. Il fenomeno del bembismo fu, poi, ancora più grave in Francia, i cui scrittori, messisi a scuola degli Italiani, e seguendo la moda imperante, furono gli imitatori della terza e della quarta generazione di altri imitatori del " Thuscan„, con qual frutto sa ognuno, che abbia per poco conoscenza degli *italianizzanti* della Pléiade. E i satirici del tempo ebbero buon gioco contro il Bembo e i suoi e, pur sotto le apparenze del rispetto per l'eminentissimo porporato, si lasciaron, qualche volta, andare a degli attacchi tanto più preziosi per noi quanto più rari, i quali ci mostrano come non del tutto propriamente si erano impetrarchiti o imbembiti. Così, per citare un esempio, quando il Lasca vorrà presentare le opere burlesche del Berni, non saprà dare al suo autore maggior lode che affermando che là dentro

non ciarla e non gracchia
Il Bembo merlo e il Petrarca cornacchia.

I motivi platonici (e si prenda la parola nella sua accezione comune di oggi, non nel suo valore storico) cominciano, quasi, a un tempo con la letteratura. I poeti del dolce stil novo ne fanno il perno della loro poesia. Tutti sanno in che consista questa nuova forma di poetare. La donna appare al poeta tutta bella, raggio della bellezza e della bontà divina: ella è venuta di cielo, e in cielo deve ritornare, resa appena testimonianza della potenza di Dio a' mortali, e tratti i mortali a sè ritornando al cielo.

Scrive Lapo Gianni:

> Dolce è il *pensier*, che mi nutrica il core
> D'una giovine donna, ch' e' disia,
> *Per cui si fe' gentil l' anima mia,*
> Poi che sposata la congiunge Amore.
> Io non posso leggieramente trare
> Il nuovo esemplo, ched ella somiglia.
> Quest'Angela, che par dal ciel venuta,
> D'Amor sorella mi sembra al parlare,
> Ed ogni suo atterello è meraviglia.
> Beata l'alma, che questa saluta!

Bene osserva il Bartoli che presso questi poeti " l' amore s' idealizzava compiutamente, come la donna s' indiava. L'amore non era passione dei sensi, ma contemplazione dello spirito; non era desiderio, ma preghiera, e la calma preghiera dell'amante saliva come profumo d' incenso al trono della nuova dea, che beatificava di un saluto, di null'altro che di un saluto, il suo devoto: questo asceta dell'amore, che viveva di sospiri e di lagrime, inginocchiato davanti all' immagine dell'

> ...Angela, che par dal ciel venuta (1) ".

Guido Orlandi, parlando della sua donna, afferma che ella è

> Degna d'avere onore,
> Chi ben vuol contemplare
> Senza menzogna il vero.

Delle aspirazioni platoniche di Cino da Pistoia occorrerebbe assai più lungo discorso che qui non sia possibile. È lui che à introdotto nella lirica italiana il concetto della *donna angelicata*, e che meglio dei predecessori à parlato di quest'essere sovrumano. Egli canta:

> Quando Amor gli occhi rilucenti e belli,
> Ch'han d'alto foco la sembianza vera,
> Volge ne' miei, sì dentro arder mi fanno,
> Che per virtù d'Amor vengo un di quelli
> Spirti, che son nella celeste sfera.

---

(1) A. Bartoli: *Storia della letteratura italiana*, Firenze, G. C. Sansoni, 1881, IV, p. 19.

E, nella ballata *Poichè saziar non posso gli occhi miei*, si legge:

A guisa d'Angel, che di sua natura
Stando su in altura
Divien beato sol vedendo Iddio;
Così, essendo umana criatura,
Guardando la figura
Di questa Donna, che tiene il cor mio,
Potria beato divenir qui io;
Tant'è la sua virtù, che spande e porge,
Avvegna non la scorge
Se non chi lei onora desiando.

Tutti poi ricordano il mirabile sonetto, così pieno di abbandono e soffuso di tanta mestizia:

Nelle man vostre, o dolce donna mia,
Raccomando lo spirito, che muore...

Della sua donna il Cavalcanti scrive:

Non si poria contar la sua piacenza,
Chè a lei s' inchina ogni gentil virtute,
E la beltate per sua Dea la mostra.
Non fu sì alta già la mente nostra,
E non s'è posta in noi tanta salute
Che propriamente n'abbiam conoscenza;

e dice che la bellezza di lei non è conosciuta da gente vile, ma richiede *intelletto di troppo valore;* e che non si può dir altro di lei, se non: *quest'è nuovo splendore.* E che è Amore? *Un accidente*, il quale

Vien da *veduta forma, che s'intende*,
Che prende nel possibile intelletto,
Come in suggetto, loco e dimoranza.

Così giungiamo all'Alighieri. Del cui amore si è troppo discorso, e da critici valentissimi, perch' io m' attenti di parlarne qui o di discutere il mio giudizio sopra una questione rimasta insoluta dopo tanto dibattito: quella, cioè, sulla natura dell'amore del divino Poeta e sui rapporti suoi con Beatrice. Anche per lui la sua donna è Cosa gentile; è miracol nell'atto; è scesa dal cielo, il quale ne à difetto, e la richiede a Dio; e chi le à una volta parlato, non può

finir male; ella è un esempio della divina Bellezza, ed è venuta in terra a mostrar miracolo per breve tempo, per ritornar, poi, subito in cielo:

> In lei discende la virtù divina,
> Siccome face in Angelo, che 'l vede...
> Quivi, dov'ella parla, si dichina
> Uno spirto dal ciel, che reca fede.
> Come l'alto valor, ch'ella possiede,
> È oltre a quel, che si conviene a nui...
> E puossi dir che 'l suo aspetto giova
> A consentir ciò che par maraviglia:
> *Onde la fede nostra è aiutata ;*
> Però fu tal da eterno ordinata.....

A mano a mano, poi, che procediamo cronologicamente nello studio della lirica italiana, questo concetto platonico ci appar sempre più manifesto. Tralascio del Petrarca: tutti conoscono il suo platonismo e le parole, che io stesso ò riportato, dei *Sepolcri* foscoliani. Ma esso si afferma anche nei trecentisti minori. L'oscuro rimatore Bartolommeo da Castel della Pieve, morto verso il 1374 (1), chiama la sua *fera* " chiara iddea „ (2); e il Rinuccini afferma:

> Chi guarderà mia donna attento e fiso
> Vedrà ch'ella è dell'altre somma idea.

Fondata l'Accademia Platonica, la teoria, che prende nome dal grande filosofo greco, si diffonde ben presto in Italia, e, dall'Italia, in Francia e in Ispagna, trovando ampio svolgimento negli scritti di filosofia e nella lirica del secondo quattrocento e del secolo seguente.

Il brutto poemetto giovanile di Lorenzo de' Medici, l' *Altercazione*, è una esposizione rimata della dottrina neo-platanica, che l' Autore mette in bocca a Marsilio Ficino. La conclusione è la seguente:

> ... mai non trova la nostr'alma
> La pura verità formosa e bianca,
> Mentre l'aggrava esta terrestre salma.

(1) G. Volpi: *Rime di trecentisti minori,* Firenze, G. C. Sansoni, 1907.
(2) Petrarca: Sonetto *In qual parte del ciel, in quale idea.*

Alla stessa conclusione giunge il poeta nelle *Selve d'Amore*; egli stesso, anzi, si prende cura di comunicarla a ogni *gentil persona*. La vera Bellezza è in cielo; di essa sono solo pallide imagini le varie bellezze terrene:

O vaghi occhi amorosi,
Che in questo e 'n quel bel viso,
Quando mirate fiso,
Vedete mille bellezze diverse;
Mentre vi sono ascosi
Questi due vaghi lumi,
Stolto alcun non presumi
Aver veduto la bellezza intera.
Qui è la beltà vera
Tutta accolta in un volto:
Quinci l'esempio han tolto
L'altre, che in varie cose son disperse.
Chi questa beltà mira,
Di eterno e dolce amor sempre sospira.

Della teoria platonica, com'era stata esposta e dal suo Autore e dai filosofi neo-platonici quattrocentisti, Pietro Bembo fu il più grande divulgatore nel Cinquecento. La qual teoria, per il valore dell'uomo, che la praticava e la predicava, e il grado suo sociale, ebbe diffusione mirabile, talchè i poeti del Cinquecento, fioriti dopo di lui, e in Italia e nelle altre nazioni latine d'Occidente, pur continuando a imitare il Petrarca, ricoprirono i suoi concetti di una leggera tinta platonica attraverso la imitazione del Bembo, massimo fra gli imitatori del Cigno di Valchiusa. Nel libro terzo degli *Asolani*, infatti, il Bembo espone a fil di logica le novissime e seducenti teorie: afferma che, essendo la sola ragione quella che dagli altri animali distingue e separa noi uomini, quella noi dobbiamo, amando, seguire; e che, poichè la ragione ci mostra che il corpo è *mescolato*, *discordante & caduco*, come quello che è formato di elementi vari, cioè di acqua e fuoco, di terra e aria, mentre l'animo è *purissimo & immortale & di ritornare allui vago, che ce lha dato,* necessaria cosa è che noi, in amore, si segua le bellezze dell'animo anzi che quelle del corpo. " Percioche non è il buono amore disio solamente di bellezza... ma è della vera bellezza disio: & la vera bellezza non è humana & mortale, che mancar possa; ma è divina et immortale ". E " percioche si come dal sole prendono tutte le stelle luce, così quanto è di bello oltra lei dalla divina eterna bellezza prende qualita & stato; quando di queste alcuna ne vien loro innanzi, bene piacciono esseloro, & vo-

lentieri le mirano, inquanto di quella sono imagini & lumicini: ma non se ne contentano, ne se ne sodisfanno tuttavia, pure della eterna & divina, di cui esse sovengono loro, & che a cercar di se medesima sempre con occulto pungimento gli stimola, desiderosi & vaghi „. Anzi “ noi mentre le vera bellezza & il vero piacere cerchiamo, che qui non sono; le loro ombre, che in queste bellezze corporali terrene & in questi piaceri ci si dimostrano, aggogniando non pasciamo l'animo, ma lo inganniamo „ (1). La conclusione è risaputa: ogni cosa di quaggiù è *ombra & imagine* dell'altra corrispondente di lassù, cui noi dobbiamo tendere.

Similmente nelle *Rime*, troppo noiose, a dir vero, perchè si debba infliggere la lettura di molte di esse. Così, nel sonetto LX dell' edizione veronese del Berno (1750), scrive:

> Se 'n dir la vostra angelica bellezza,
> Neve, or, perle, rubin, due stelle, un sole,
> Subbietto abbonda, e mancano parole,
> A chi sua fama e veritate apprezza;
> Quai versi agguaglieran l'alta dolcezza,
> Ch'ogni avaro intelletto appagar sole
> Di chi v'ascolta e l'altre tante e sole
> Doti de l'alma, e sua tanta ricchezza?...

Similmente, nel sonetto LXVII:

> Fortuna, che sì spesso indi mi svia,
> Tolga a gli occhi, a gli orecchi il proprio obbietto,
> E 'n parte le dolcezze mie distempre:
> Al cor non torrà mai l'alto diletto,
> Ch'ei prova di veder la donna mia,
> Ovunque io vado, e d'ascoltarla sempre.

Il Castiglione definisce la bellezza *un flusso della bontà divina*, la quale *da Dio nasce, ed è come circulo, di cui la bontà è il centro*; e afferma che bisogna *entrar nella divina strada amorosa con la guida della ragione, e prima considerar che 'l corpo, ove quella bellezza risplende, non è il fonte ond'ella nasce, anzi che la bellezza, per esser cosa incorporea e... un raggio divino, perde molto della sua dignità trovandosi congiunta con quel subietto vile e corruttibile; perchè tanto più*

(1) *Gli Asolani*, In Vinegia per Comin da Trino l'anno M.D.LIIII.

è perfetta quanto men di lei partecipa, e da quello in tutto separata è perfettissima. E l'amante non deve limitarsi ad amare la donna sua tale quale è, ma, *per virtù della imaginazione*, dovrà formare *dentro in sè stesso quella bellezza molto più bella che in effetto non sarà.* Di questo amore egli deve servirsi *come d'un grado per ascendere ad un altro molto più sublime*, per cui *aggiungerà nel pensier suo a poco a poco tanti ornamenti, che cumulando insieme tutte le bellezze farà un concetto universale, e ridurrà la moltitudine d'esse alla unità di quella sola, che generalmente sopra la umana natura si spande: e così non più la bellezza particolar d'una, ma quella universale che tutti i corpi adorna, contemplerà; onde offuscato da questo maggior lume, non curerà il minore, ed ardendo in più eccellente fiamma, poco estimerà quello che prima avea tanto apprezzato.* E via di seguito, sino alla fine del quarto ed ultimo libro. Questo concetto di amore spiritualizzato e universale (che, nelle parole sopra trascritte, il Castiglione pone in bocca al Bembo) è precisamente la negazione dell' amore, il quale perde, nei varii amanti, ogni individualità, ogni caratteristica, e, adattandosi a un *tipo* unico e determinato, finisce per distruggere il vero amore. Tanto è vero che tutti, nel Cinquecento, pur che sappian tener in mano una penna, fanno gli spasimanti, gli addolorati, i *transis d'amour.* Il curioso è che della teoria sono seguaci anche gli spiriti più spregiudicati e che meno si penserebbe infetti dal male comune. Niccolò Franco, quel puritano della morale e del buoncostume, che tutti conosciamo, scrive anch'egli — in uno stile, a dir vero, stupendo — con tutta serietà, il suo bravo *Dialogo delle Bellezze* (1), in cui spezza una lancia in favore dell'amor platonico. E anch'egli afferma che *la Bellezza è il mezzo, che à Dio ne conduce*, e che l'amante, *d'honesto disio acceso, per quelle similitudini de la somma beltate che ne le cose create vedere & intendere si possono, da l'humana sembianza à quella de l'anima, & indi a l'angelica, al fine a la divina, ch' è la vera bellezza, si può di grado in grado innalzare.* E, per far ciò, bisogna porre *in dispregio* le piccole bellezze, cioè le corporee, che si debbono amar solo in quanto ci servono di scala alle bellezze celesti, e, nel resto, esser fuggite. Che è Amore, e come nasce? L'anima, dice il platonico autore, nel rimirare le bellezze terrene, si rammenta di quello che sapea *quando era lassuso, e, tutta fissa nel contemplare il divino, veggendo in terra qualche somiglianza di quel che vidde, quando scese del cielo, la riguarda*, e se ne innamora. Sicchè l'oggetto ultimo del nostro amore è la *Idea.*

Non tacerò, infine, di Leone Ebreo, autore de' *Dialoghi di*

(1) Venetiis, apud Antonium Gardane, MDXXXXII, 120 ff. numerati.

Amore, classica fonte per quelli che, dopo di lui, scrissero o poetarono di amor platonico (1). Leone Ebreo, dunque, svolge, con vigore tutto filosofico, i suoi concetti: espone le teorie di Aristotele e di Platone; parla dei diversi *circuli* degli enti, e della varia natura di ognuno di essi e del loro grado nella scala degli esseri, da' corpi bruti fino a Dio, e dell'universale amore, dal quale tutte le cose, in magica corrispondenza e legame fra loro, sono tratte a Dio. Il centro della sua dottrina è, in sostanza, quello platonico: il mondo e i suoi esseri, esemplari imperfetti dei celesti perfettissimi. “ Così come — spiega Filone nel dialogo terzo (c. 209) — nelli corpi artificiati... la bellezza nô è altro che l'arte de l'artefice participata diffusamête in essi corpi artificiati. E nelle loro parti onde la vera e piena bellezza artificiale è essa sciêtifica arte presistente nella mente dell'artefice, dalla quale le bellezze dell'artificiati corpi dependano, come da loro prima Idea a tutti cômunicata: così la bellezza di tutti gli corpi naturali, non è altra, che il splendor di loro Idee: onde esse Idee son le vere bellezze per le quali tutti li corpi son belli „. Ma come spiegare quella mirabil coordinazione di tutti gli esseri, dall' infimo a Dio, per la quale ognuno è legato all' immediatamente superiore e all' immediatamente inferiore, in questo poetico sistema, in cui tutto è retto dall'amore? Ecco come, chiaramente e distintamente, la espone il nostro autore. “ SO. Se bene io non intendo che voglia dire, semicirculo, ne circulo intero nelli amori dell'universo, ne perche questa ordinatione delli gradi delli enti, che m'hai detto, e semicirculo, e non tutto, nondimeno perche del buono e meglio il tutto che la parte, vorria se quello delli enti e mezzo, che l'integrassi, & delli amori mi mostrassi quello intero circulo, che dici. FI. Il circulo di tutte le cose e quello che principia gradualmente dal primo principio di quelle, e circulando successivamente per tutte, si rivolge in quello proprio principio, come in ultimo fine, comprendendo tutti li gradi delle cose à modo circulare; del quale il punto ch' è principio, ritorna fine. Questo circulo ha due mezi, l'uno è dal principio, cioè dal punto al più distante da lui, che è il suo mezo: et il secondo mezo è da quel punto piu distante da lui, fin' al ritornare in lui. SO. Nel circulo figurale è cosi. ma dimmi come si trova cosi nel circulo di tutte le cose? FI. Essendo il principio, e fine del circulo il sommo produttore, il mezo di quello è discendendo dallui fino all'infimo piu distante della sua somma perfettiôe: però che da lui prima succede la natura angelica per suoi ordinati gradi di maggiore a minore, e dipoi la celeste cô suoi successivi gradi del cielo empireo, che è il maggiore, fino al

(1) Cito dall'edizione veneziana di Domenico Giglio, del 1558.

minore, che è quel della Luna, e da quello viene sul nostro globo più infimo, cioè alla materia prima, che e delle sustantie eterne la meno perfetta, e la piu distante dalla somma perfettion del creatore. peroche, si come egli è il puro atto, cosi essa è la pura potentia, & in questa si termina la prima medietà del circulo delli enti descendête dal creatore per gradi successivi, da maggiore a minore, fino ad essa materia prima infima d'ogni grado di essere. da lei il circulo volge la seconda medietà ascendendo da minore a maggiore, come di sopra t'ho detto, cioè dalla materia prima a gli elementi. dipoi alli misti, dipoi alle piante, dipoi a gli animali, & poi all'huomo. nell'huomo dall'anima vegetativa alla sensitiva, e da quella all' intellettiva. e negli atti intellettuali, da uno intelligibile minore ad un'altro maggiore, fin all'atto intellettuale del supremo intelligibile divino, che è ultimo unitivo, non solamente con la natura angelica, ma quella mediante, con essa suprema divinità. Vedi come la seconda medietà del circulo ascendêdo li gradi delli enti, viene a terminarsi nel principio divino, come in ultimo fine, integrâdo perfettamente il circulo graduale di tutti gli enti. SO. Veggo l'integrità del mirabil circulo de gli enti nella sua graduale ordinatione. & se bê un'altra volta me l'hai significato ad altro proposito, tanto mi satisfa, e diletta l' intelletto, che sempre m'è nova. hormai puoi mostrar il circulo degli amori in ordine graduale. di che è il nostro proposito. FI. Cosi come l'essere nel primo semicirculo procede discendendo a modo di esito produttivo dal primo ente, dal maggiore al minore fino all' infimo Chaos, overo materia : & da lui nell'altro semicirculo torna l'essere ad ascendere di minor a maggiore a modo di reduttione in quello che prima è uscito: cosi l'amore ha origine dal primo padre dell'universo, e da lui successivamente viene paternalmente discendendo sempre da maggiore a minore, e da perfetto ad imperfetto e piu propriamente da piu bello a men bello, per porgerli la sua perfettione, e participali la sua bellezza quanto è possibile succedendo per li gradi degli enti, cosi nel mondo angelico, come nel celeste, che ogn'uno con carità paterna causa la produttione del suo succedente inferiore, partecipandoli il suo essere, o bellezza paterna, benche in minor grado, secondo conviene; & cosi per ordine, in tutto il primo semicirculo, fino al Chaos infimo grado delli enti. Et da quello principia l'amore ad ascendere nel secondo semicirculo, da inferiore a superiore, e da imperfetto a perfetto, per arrivare alla sua perfettione; e da men bello a più bello per finire la sua bellezza: però che la materia prima naturalmente disia, & appetisce le forme elemêtali, come belle, e più perfette: e le forme elementali, le miste, e vegetabili, e le vegetabili, le sensibili : & le sêsibili amano con amor sensuale la forma intellettiva, la quale con amor intellettuale ascende da un atto d' in-

tellettione d'uno intelligibile men bello, ad un'altro più bello fino all'ultimo atto intellettivo del sommo intelligibile divino con l'ultimo amore della sua somma bellezza: col quale il circulo amoroso si redintegra nel sommo buono, ultimo amato, qual fu il primo amante padre creatore (1) „.

E si potrebbe ancora continuare, citando tutti i nostri cinquecentisti. Tuttavia, nonostante la brevità del discorso, l'autore crede di poterne legittimamente dedurre che della generale mediocrità della lirica italiana, da' poeti del *dolce stil nuovo* fino a tutto il Cinquecento, sia da darsi colpa alla falsa posizione in cui gli scrittori si mettono, disumanizzando la loro poesia, e creando, invece, de' tipi falsi, convenzionali, astratti, indeterminati: di qui gli *spiriti* d'amore, di qui la *donna-angelo,* di qui l'immensa palude della lirica cinquecentesca, piena del concetto platonico delle Idee prime. E di qui, pure, la falsità nel giudicare di poesia e d'arte; falsità, per cui, ad esempio, il Bembo dichiara ottima fra le composizioni del Petrarca, "come Reina tra molte donne„, proprio una delle più brutte, la canzone *Nel dolce tempo della prima etade.* Di qui, ancora, e per finire, la esasperante monotonia di codesti innumerevoli canzonieri e di quelle donne tutte eguali, tutte egualmente divine, essendo ognuna *viva neve, dolce foco, vergine veramente unica e sola*, e *angelica bellezza*, e " *neve, or, perle, rubin, due stelle, un sole* „ (2), e poi *superba, cruda, fera, marmo,* e via su questo tono. E gli amanti? Ahimè!, anch'essi sono tutti d'un colore e, se non fosse scritto con la maggior serietà del mondo, si direbbe che il Bembo abbia voluto farne la caricatura nel seguente sonetto:

Moderati desiri, immenso ardore;
Speme, voce, color cangiati spesso;
Veder, ove si miri, un volto impresso;
E viver pur del cibo, onde si more;
Mostrar a duo begli occhi aperto il core;
Far de le voglie altrui legge a se stesso;
Con la lingua, e lo stil lunge, e da presso
Gir procacciando a la sua donna onore;
Sdegni di vetro, adamantina fede;
Sofferenza lo schermo, e di pensieri
Alti lo stral, e 'l segno opra divina;
E meritar, e non chieder mercede
Fanno 'l mio stato, e son cagion, ch'io speri
Grazie, ch'a pochi il ciel largo destina.

---

(1) *Dialogo Terzo*, cc. 236-7.
(2) Bembo: *Sonn.* 28,54,60.

In questo trasumanare sta, secondo me, il motivo profondo dello scadimento della lirica italiana. Chè aveva ragione il Franco a volerla risollevare, tutta piena, com'era, di Petrarcherie, di squisitezze e di Bemberie, che avevano ristucco e infastidito il mondo, " perciocchè ogni cosa *era* quasi ripiena di *fior*, *fronde*, *erbe*, *ombre*, *antri*, *onde*, *aure soavi* (1), e ci voleva " altro che falde di neve, pezze d'ostro, collane di perle, altro che smaltar fioretti, adacquare erbette, frascheggiare ombrelle, e nevicare aure soavi per sonettizzare a la petrarchesca „ (2). Per ottener questo bisogna aspettare che spiri nella lirica il soffio potente di Giuseppe Parini.

NATALE ADDAMIANO.

(1) *Il primo libro dell'Opere burlesche*, Firenze, Giunta, 1548 — *Dedicatoria* a Lorenzo Scala.

(2) *Le Pistole vulgari*, f. 61 v., lettera a G. G. Lionardi.

Un Cantore di Mergellina

Monsignor Nino de' Nini, vescovo di Potenza, nel dialogo *Delle Imprese,* pubblicato da Scipione Ammirato, la prima volta, nel 1568, così, entusiasticamente, descriveva il porto di Napoli: — La vista di questo molo veramente è cosa preziosa, e parmi che tutte le belle viste che dice il Petrarca, in quel suo leggiadrissimo sonetto, si godano in questo luogo toltene le fontane; che qui per esser dentro al mare non possono starvi. Perchè di qual luogo si possono, a chi voglia ne viene, contemplar meglio le stelle nelle fresche notti dell'ardentissima state, che di questo? Dei legni spalmati qui se ne mirano tanti, e di tante sorti quante ogni uom sa e vede senza farne molto scrutinio. E se per luogo niuno si veggono passeggiar cavalieri sopra corsieri e ginetti agili e belli e riccamente guerniti, questo muolo senza niuna contesa n'ha ogni sera tanti quanti nello spazio dei mesi interi non se ne veggono in qual si voglia altro luogo celebre del mondo. Fiere per questa spiaggia e cacciatori, io che non ho pur la vista di colui, che dal promontorio di Sicilia vedeva ciò che si faceva nel porto di Cartagine, n'ho in molte volte vedute infinite. Ma se in parte veruna doviamo aspettar grate novelle di nostre faccende o d'altrui, chi mi negherà che qui sopra ciascun'altra non ne vengano ogni giorno; ora di Genova, ora di Sicilia e ora di Spagna? E passeggiandosi per questo bellissimo molo a cavallo dai cavalieri e dai gentiluomini, come si costuma, over in cocchio,.. chi non sa che qui l'un l'altro ragioni d'amore, racconti le sue poesie, legga le sue lettere, e faccia in somma un tribunale e una vicheria amorosa? Solo, come ho detto, le fontane ci mancano. Ma in sua vece, che prospettiva è questa di questa città, di questo Castel Nuovo, di quel Sant'Ermo, della Torre di san Vincenzio, di quel Pizzifalcone meraviglioso, e della tazza, over cerchio della spiaggia di questo mare dolcissimo per i dilicati frutti, e per i preziosi vini, che vi sono, e per tante belle città, e castella, di che è cinta? Ma dove lascio Capre delizie di Ti-

berio, e il castel dell'Uovo, d'intorno al quale erano i trastulli di Lucullo? (1). —

La descrizione, veramente, è ricalcata un po' troppo sul CCCXII sonetto del *Canzoniere* del Petrarca:

> Nè per sereno ciel ir vaghe stelle,
> Nè per tranquillo mar legni spalmati,
> Nè per campagne cavalieri armati,
> Nè per bei boschi allegre fere e snelle:
> Nè d'aspettato ben fresche novelle,
> Nè dir d'amore in stili alti et ornati,
> Nè tra chiare fontane e verdi prati
> Dolce cantare oneste donne e belle;
> Nè altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga...

Come si vede, è ricalcata al punto da sembrare più una parafrasi che una descrizione originale; e, quasi, si sarebbe indotti a dubitare della sincerità dello scrittore, se egli, in altri luoghi del dialogo, non avesse manifestato il suo sentimento per quella Napoli, di cui ci si rivela appassionato ammiratore, sia quando fa esclamare al Cambi, altro interlocutore: — Non ha un altro Napoli il mondo! —, sia quando riporta i versi del Sanfelice:

> Hic ver assiduum atque alienis mensibus aestas,
> Bis gravidae segetes, bis pomis utilis arbos (2).

È nota la finzione dell'Ammirato. Egli immagina che alcuni valentuomini (3), in un bellissimo giorno di aprile, vadano a diporto in cocchio, trattenendosi in “ dolci ragionamenti „, e fermandosi, qua e là, ora a godere la vista del molo, ora l'incanto di una strada, ora le delizie di un giardino, ora l'amenità di una villa.

Non è la prima voce, nè l'unica, levatasi, nel secolo XVI, in lode del golfo partenopeo. Il Sannazaro, al principio del Cinquecento, aveva anche lui ricordato “ il mirabilissimo porto, universale albergo

---

(1) Scipione Ammirato: *Il Rota overo delle Imprese*, dialogo, Firenze, Giunti, 1598, pag. 93.

(2) Scipione Ammirato: *Op. cit.*, pag. 58.

(3) Sono, insieme col Rota e con Monsignor Nino, anche quel Cambi e quel Maranta, che il Rota invitava, un giorno, a venire, con l'Ammirato, nella sua villa *Aegla* (*Elegie*, III, 7).

di tutto il mondo „ (1). Nel 1588, Giambattista del Tufo esalterà Chiaia, che

guarisce ogni gran mal, sana ogn' infermo (2),

e Posilipo, il cui ricordo alimenta la nostalgia dell'assente:

onde pensando ch' io ne sto lontano
vorrei non mi chiamar napolitano (3).

Effettivamente, sorgevano, in quella prima metà del secolo XVI, su le rive del Golfo di Napoli, ville deliziose, fra cui quella di Jacopo Sannazaro e l' altra di Berardino Rota; e di lieti conversari, effettivamente, risonavano Ischia e Mergellina, soprattutto quando Vittoria Colonna accoglieva intorno a sè il fiore dell' intelligenza e della nobiltà dei suoi tempi, da Bernardo Tasso al Rota, avvolgendo tutti nel fascino della sua grazia, eccitando nobili gare, svegliando ispirazioni sopite o novelle.

Appunto per ispirazione di colei

che 'l consorte
tolse di man de la seconda morte (4),

fu creduto che il Rota avesse scritto le sue egloghe pescatorie (5). Quando vi pose mano, nel 1533, il poeta aveva appena ventiquattro anni (6); e, certo, se non ispiratrice, ebbe ascoltatrice la Marchesana di Pescara (7), alla quale esse piacquero tanto " per la lor vaghezza,

---

(1) Jacopo Sannazaro: *L'Arcadia*, Prosa XI.

(2) G. B. Del Tufo: *Ritratto, o modello delle grandezze, delitie et maraviglie della Nob.ma Città di Napoli.* — Ms. Bibl. Naz. di Napoli, XIII, c. 96, f. 7r.

(3) G. B. Del Tufo: *Ms. cit*, *f.* 31.

(4) Mario di Leo: *L'Amor prigioniero*, cit. da B. Croce (*Curiosità Storiche*, Napoli, Ricciardi, 1919, pag. 34). Anche in questo poemetto viene descritta la bellezza del Golfo di Napoli.

(5) È ipotesi di F. Pintor (*Delle liriche di Bernardo Tasso*, Pisa, 1899).

(6) Lo afferma il poeta stesso:

se giovinetto stil di tanto è degno (*Egloga XI*).

(7) Si direbbe anche ispiratrice, chè, di lei, Nice, e di se stesso, Licida, così il Rota ebbe a cantare:

..... Nice tra prime eletta, e prima
Tranquilla il mar col dir dolce, e sovrano,
E potrebbe quetar Cerbero irato:

e per li molti lumi, e bellezze, di che elle sono ripiene, che n'avea gran parte a memoria, e recitavale, e celebravale, come frutto di sommo poeta e illustre, tutto che in assai breve spazio di tempo fussero da lui state dettate et composte „ (1).

Più che frutto di suggerimento altrui, però, le *Pescatorie* del Rota sono frutto dell' ispirazione dell'ambiente (2), del desiderio del nuovo, comune a tutti i nostri Cinquecentisti, e infine dell'imitazione, canone che fu croce alla quale venivano inchiodate, nel secolo XVI, tutte le buone iniziative.

Aveva cominciato Jacopo Sannazaro.

Sostituite a un poeta della corte di Augusto e di Mecenate, vissuto fra Pietole e Roma, un gentiluomo della corte di Federico d'Aragona, con una magnifica villa in riva a un golfo meraviglioso, e comprenderete perchè a Cerere, a Pane, alle Ninfe, ai Fauni, si siano sostituiti Nettuno, Teti, Tritone, Proteo, le Oceanine e le Sirene. Sono mutati paesaggi e figure. Non più pastori, che si sdraiano all'ombra di un faggio, o al fresco di un antro, fra querce e noccioli, into-

---

> Nice, che nuova Saffo il magno sposo
> Ha tolto a morte, e *al mio Licida caro*
> *Della rete Toscana il pregio ha dato (Egl. VIII).*

L'ammirazione del Rota per Vittoria Colonna meglio è testimoniata dal seguente epigramma: *In imaginem Victoriae Columnae Piscariae:*

> Quae Dea? cui tantus decor est? quam Daedala pinxit
> Dextera, quae mutae vivere dat tabulae.
> Num forte est, nigro dum sic bene fulget amictu,
> Cynthia, cum fusca lucida nocte micat?
> An Venus haec potius, iuvenis maestissima fato,
> Cum saevius tenerum perculit inguen aper?
> Cynthia non nobis, non sic Venus ipsa videtur:
> Cynthia sed tamen est, et simul ipsa Venus.
> Haec, referens utramque Deam, Victoria sola est:
> Quaeque sit, haec poterit vel Dea picta loqui *(Epigr. Liber.).*

(1) Cfr. l'*Accompagnatoria* di S. Ammirato alle *Egloghe.* di B. R., Napoli, Cacchi, 1572.

(2) I Napoletani, infatti, avevano fama di essere ottimi conoscitori in materia di pesca e di pesci:

> Se ragionaste poi di pescagioni
> ve ne potran tener conclusioni.

Inoltre, essi conoscono gli attrezzi indispensabili per la pesca,

> o come quel buon pesce egli si chiami
> che si lancia col ferro, o prende agli hami,
> o qual pesce è buon fritto, o quale arrosto
> o qual tardi si cuoce, o qual più tosto
> et a qual mar si piglia
> quel pesce ch'è sol buon su la gradiglia (DEL TUFO: *Ms. cit.*, f. 69).

nando canti amebei sul basso e tenue belare di una gregge pascente, finchè lontano fumeranno le capanne nella gran pace idillica della notte, che guida nelle valli, dall'alto dei monti, le ombre dense di vaga malinconia: su i deschi villerecci rotondeggiano le frutta succose, che saranno inaffiate di candido latte.

Le pescatorie, invece, vi presentano marinai vaganti lungo il lido, intenti, in barche leggiere, alla pesca, fasciati dall'ombra notturna, forata soltanto dalle fiamme dei falò insidiosi, o seduti su scogli imminenti su le acque calme o tempestose, intonando il ritmo del loro spirito alla calma dell'ora o alla furia inquieta dell'onda: nelle reti s' impigliano i pesci guizzanti e nelle nasse luccicano le squame metalliche, o vibrano tentacoli viscidi, o s'aprono timide valve.

Al novatore plaudirono subito i contemporanei, dall'Ariosto, che lodava il Sannazaro, perchè

alle Camene
lasciar fa i monti, ed abitar le arene (1),

al Rota, che il suo grande concittadino appellò " quarta Sirena del mare Latino " (2), " il primo pregio, e 'l primo vanto — di quanti pescator l'onda più prezza " (3). Non deve, quindi, maravigliare il vanto che ripetutamente il Sannazaro dà a se stesso:

..... litoream.... Musam
..... salsas deduxi primus ad undas
ausus inexperta tentare pericula cymbis... (4).
..... salsas descendi ego primus in undas
ausus inexpertis reddere verba sonis... (5).

Berardino Rota volle arrogarsi l'altro vanto: di essere stato " primiero inventore " delle egloghe pescatorie " nella bellissima nostra lingua toscana " (6); " di fendere primiero il nostro mar con toschi remi "; di pescare e di nuotare " in disusati modi "; di cantare così " che torni altrui tosto quel canto a mente " (7).

---

(1) Ludovico Ariosto: *Orlando Furioso*, XLVI, 17.
(2) B. Rota: *Egloghe pescatorie*, I, 15.
(3) B. Rota: *Egloghe pescatorie*, I, 7-8.
(4) I. Sannazaro: *Ecloga IV*, vv. 17 e 19-20.
(5) I. Sannazaro: *Elegie*, III, 2.
(6) *Accompagnatoria* di Scipione Ammirato cit.
(7) B. Rota: *Egl. Pesc.*, VIII — Nessuno mai contestò al Rota tale merito. Anzi, le lodi vennero intonate ben presto e unanimemente. Aprirono il coro Monsignor

Il nuovo è stato sempre una gran faccenda, specialmente in letteratura, e, fra l'altro, anche nell'egloga pescatoria. Il Sannazaro credè al nuovo, perchè aveva sostituito ai pastori mantovani i pescatori di Mergellina; per il Rota si gridò alla novità, perchè alla lingua di Virgilio aveva sostituito quella del Boccaccio; similmente, più tardi, si presenterà come un novatore Bernardino Baldi nelle *Miste*, perchè introdurrà nell'egloga pastori e pescatori, uomini e donne. Vien fatto di pensare, anche qui, alle parole dell'Ammirato, il quale, per consuetudine di vita col Rota, non ne doveva ignorare segreti, predilezioni e propositi artistici: — " è una gran faccenda aver a cavar istupore dalle cose ordinarie; e però ciascuno cerca di essere un altro, e si va trasformando di abito e di lingua „ (1). A traverso il tempo, singolare

---

della Casa, Annibal Caro e Scipione Ammirato (Cfr. *Dedicatoria* di Scipione Ammirato, premessa ai *Sonetti di B. R. in morte di Porzia Capece* con annotazioni di S. Ammirato, Napoli, 1560). Seguirono Vespasiano Gonzaga, che accennava così alle egloghe (B. Rota: *Poesie*, parte I; *Rime diverse*, p. 309):

.... Rota, il bel seno orni, e colori,
ov'Egla, e Nesi, e 'l gran Vesevo giace,
e con felice piè per l'onda audace
ne corri in braccio alla Tirrena Dori;

Domenico Veniero, che faceva al Rota la lode seguente:

... hai spesso in sulle salse arene
cantando tolto al mar l'ira, e 'l furore
(*Id.*, p. 310);

Ludovico Paternò, che gli rivolge questo complimento

voi frenate i delfini, almo Arione:
voi nel più fiero verno in riva al mare
adunate Ceice, ed Alcione.
(*Id.*, p. 336).

Altri ammiratori, illustri e ignoti, nel Cinquecento e nei secoli seguenti, furono Dionigi Atanagi (" il Rota... è stato il primo a introdurre quella poesia nella lingua toscana „; ha "preso in essa il primo luogo di laude „. Cfr. *Dedicatoria* all'edizione delle *Poesie* di B. R. fatta in Venezia nel 1567), G. B. Del Tufo (" la fama va volando carca — più de le glorie sue, che del Petrarca „, *Ms. cit.*, f. 61), B. Baldi (" gran figliuol de la Sirena „. *La Nautica*, III, 140), G. M. Crescimbeni (" le Egloghe Pescatorie... vengono giudicate non inferiori alle Pastorali del Sannazaro circa l'osservanza del costume, e più scelte quanto allo stile „), G. Tiraboschi (" superò tutti gli altri nel medesimo genere „). L'ammirazione viene scemando o è molto attenuata a mano a mano che ci avviciniamo ai tempi nostri (Cfr., per tutti, Enrico Carrara: *La Poesia Pastorale*, Milano, Vallardi, pag. 393).

(1) S. Ammirato: *Il Rota* cit., p. 8.

testimonianza di questa immutabilità della natura umana, ne giunge il vanto vergiliano:

> prima Syracosio dignata est ludere versu
> nostra, neque erubuit silvas habitare, Thalia (1).

A che cosa, però, alla stregua dei fatti, si riducevano questi accenti " nuovi ", per i quali il Rota si riprometteva

> illustre vita e lunga
> mentre avran pesci l'acque e spume l'onde? (2)

Ma, prima di ogni altro, gittiamo un'occhiata al mondo fantastico del Poeta.

***

Muse ispiratrici di Berardino Rota sono le Ninfe di Mergellina, le medesime che ispirarono Azio Sincero; tale Virgilio, per il ricordo di Teocrito, invocava le *Sicilides Musae.*

Aminta e Lida si vogliono bene. La fanciulla sfugge alla sorveglianza della madre e passa col giovine la giornata, pescando di scoglio in scoglio, raccogliendo conchiglie, apparecchiando ora l'esca, ora l'amo, cantando ora sdraiata su l'arena, ora al riparo, in una spelonca, inconsciamente civettuola, rossa in volto, a piedi nudi, coi capelli sciolti,

> or mezzo aperto
> il giardin del bel seno, or chiuso tutto.

Aminta è felice; quando, che è che non è, Lida si allontana e non si fa più vedere. Infedele? Chi lo sa? Aminta lo sospetta solo ed effonde liricamente e liberamente il dolore della lontananza, il morso della gelosia e il rimpianto del passato (I).

Il pescatore Cromi è stato lasciato dalla sua Nerina e Jola lo conforta, esortandolo a volgere il pensiero a più dolce occupazione col raccontare in che modo, in un giorno di tempesta, passassero il tempo egli e Licida. In che modo? Cantando: Licida le lodi di Terilla, Cromi quelle di Nerina. La relazione di questa gara poetica manda in sollucchero Jola, che vorrebbe saper di più, senza però che Cromi

---

(1) VIRGILIO: *Ecloga* VI.
(2) *Egloghe*, I, 29-30.

possa accontentarlo, perchè questi ha dimenticato quel che avvenne poi; solo ricorda che, al suono dei dolci accenti di Licida, si arrestarono i delfini e il mergo entrò in gara, cantando anche lui sino al tramonto del sole (II).

Tico incontra, sul far del giorno, Gillo e gli dà, senza complimenti, del *jettatore;* Gillo, di rimando, lo chiama fame, tempesta, pestilenza, guerra del suo secolo. Questo, tanto per cominciare. Poi, Tico racconta qualche aneddoto comico su la poca agilità e su l'ignoranza di Gillo in materia di nuoto; questi lo rimbecca, narrando una sconfitta toccata a Tico, in una corsa al pallio, a causa di una ridicola caduta, che gli procurò beffe atroci dai circostanti. La contesa verbale finisce per l'intervento di Cleonte, il quale ricorda ai due contendenti che hanno da far cosa più importante di quella gara di ingiurie (III).

Dorila invoca appassionatamente la sua Amarilli. Ammaestrato da Amore, sa così bene rievocare il voluttuoso passato e così bene far intravedere le promesse dell'avvenire, che la fanciulla si affretta a corrergli in braccio:

> Nè fur più visti: perchè dentro un nembo
> di fior gli tenne Amor quel giorno occolti (IV).

Mopso insegna a Meri una serie di scongiuri per liberarsi dell'amore di Galatea (V); Crati intrattiene Melanto, narrandogli le metamorfosi di Leucopetra, di Vesevo, di Sebeto (VI e VII). Una matrigna impedisce a Filli di raggiungere di notte a convegno il suo Tirsi, che, per questa crudeltà, si strugge di gelosia e di dolore (VIII). Due pescatori cantano alternamente le lodi di Nice, celebrandone il genetliaco (IX); altri due pescatori, Dami e Nigello, si sfidano al canto, giudice un loro compagno, Timeta. Tirano via per un pezzo, lodando la donna amata e proponendosi reciprocamente degli indovinelli: il giudice finisce col proclamare ambo felici e pari il canto (X).

Tritone, per far piacere a due pescatori, curiosi se non importuni, canta, su la sua buccina, alcune favole marittime (XI). Dafni e Aminta contendono a chi è più infelice (XII); Berillo piange la morte di Pocilla, sua diletta compagna (XIII); Licida, innamorato, dopo essersi invano rivolto ad Eco, chiede al Signore la grazia di essere liberato dall'affanno amoroso (XIV) (1).

(1) Similmente, i trentasei sonetti in Morte di Porzia Capece, moglie del nostro Berardino, raccolti e annotati da Scipione Ammirato, terminano con una invocazione alla Divinità:

> E veggio ben, che mille e mille morti
> Non faran, ch'io non arda, e ch'io non ami,
> Se la tua man, Signor, non mi difende.

*
* *

Questa rapida sintesi della materia trattata dal Rota sarebbe sufficiente a dar la misura dell'originalità del Poeta a quanti abbiano dimestichezza con Teocrito, con Virgilio, col Sannazaro. Non mi pare, tuttavia, inutile, prima di pronunziare un giudizio definitivo sul valore di queste *Egloghe*, fermarsi un po' più di proposito per rilevare quanto di mediato e di riflesso ci sia in esse, pur avendo avuto il Poeta l'opportunità di avvalersi di impressioni immediate e di mostrarsi, nella sua espressione artistica, più vivo e più spontaneo.

Una delle fonti delle *egloghe* del Rota sono le *Piscatorie* di Jacopo Sannazaro.

In genere, il fatto è stato notato; ma solo un esame più attento e metodico ci potrà dire esattamente il numero e la qualità delle imitazioni. Motivi, tinte, situazioni, tipi, frasi, epiteti sono, a volte, così comuni da non lasciare alcun dubbio; solo si resta incerti, in alcuni casi, se l'imitazione sia diretta, o se, a traverso il Sannazaro, non si debba risalire a fonti più remote, e soprattutto al Virgilio delle *Bucoliche*.

Eccone alcuni esempi.

Il " bel sasso di Mergellina „ (ROTA, I, 1-2) ricorda il " se scopuli de vertice... ostentat pulcherrima Mergilline „ (SANNAZARO, II, 1-2). Licida è invitato a cantare " dum ad solem Bajanus retia Milcon explicat (SANN., I, 42-43), come Aminta che scioglie la voce, mentre "i compagni a la vicina riva — traevan le reti „ (ROTA, I, 38-39).

In Virgilio non mancano pastori, che se ne stanno sdraiati " patulae sub tegmine fagi „ (I) nelle ore canicolari, e cantano la bellezza delle pastorelle da essi amate; similmente, la tempesta costringe i pescatori del Sannazaro e del Rota a passare il tempo, cantando a gara le bellezze e le lodi delle loro innamorate.

Sentiamo il Sannazaro:

CELADON: — Dic mihi (nam Baulis, verum si rettulit Aegon,
Bis senos vos, Mopse, dies tenuere procellae),
quid tu, quid Chromis interea, quid vester Jolas,
dum Notus insultat pelago, dum murmurat unda
ecquid desertis vacui lusistis in antris?
MOPSUS: — Quid nostrae facerent ingrata per ocia Musae,
o Celadon? (III, 1-7).

Sentite, ora, il Rota:

Dimmi: quando l'altrier cotanto irata
si mostrò l'onda e il ciel gravato e nero,

onde tutto quel dì, tutta la notte
de' fieri venti il furioso assalto
non lasciò pur tentar l'acqua col remo;
che fe' Licida allora, e tu che festi?
Come ingannar poteste il tempo, e come
menar quelle noiose ore nemiche? (II, 13-20)

L'imitazione è così nel movimento generale come nelle singole parole. I " tristia scopula " (SANN., I, 5) diventano " scogli orridi e nudi " (ROTA, II, 8). Il ben disposto ascoltatore ha avuto piacere del canto, ed eccolo quindi a pregare:— " Incipe rursus, atque itera mihi carmen. Habent iterata leporem " (SANN., I, 113-4)— oppure:— " Deh! segui, Cromi, pur! " (ROTA, II, 111) — Ma la preghiera è bene accompagnarla con un augurio; perciò:

.... Sic faciles vicina Megaria semper
sufficiat conchas: sic proxima Mergilline
ostrea, saxosaeque ferat tibi rupis echinos
(SANN., I, 109-111);

o con variante formale, che non riesce a dissimulare l'intima imitazione:

... Dagli inganni tuoi pesce non scampi,
benchè il più accorto, il più veloce sia
di quanti accoglie il mar nel salso grembo
(ROTA, II, 116-118).

Il dolore toglie la voce al narratore del Sannazaro:

.... dolor siccas
obduxit fauces: quatit et singultibus imum
pectus: anhelantemque animam vox aegra relinquit
(SANN., I, 116-118);

proprio come afferma il pescatore del Rota:

.... l'alma
la rimembranza del perduto bene
d'alto dolor subitamente oppresse
che mi lasciò la voce e la parola
(ROTA, II, 122-4).

La medesima ragione fa smettere entrambi i narratori: quello del Sannazaro:

> sed quoniam socii passim per litus ovantes
> exspectant, poscuntque tuas ad retia vires:
> eja age iam surgamus
> (Sann., I, 126-7);

quello del Rota:

> ma perchè veggio Mopso in su l'arena
> che t'aspetta a la rete, alzati e corri
> (Rota, II, 145).

Qual luogo migliore di uno scoglio imminente sul mare per lamentarsi della crudeltà della donna amata? Ed ecco Licone pensa alla sua " immitis Galatea „ in un " vacuo antro „,

> .... qua se scopuli de vertice, lato
> ostentat pelago pulcherrima Mergilline
> (Sann., II, 2-3);

proprio come Dorila, che rivolge il pensiero ad Amarilli

> dal sasso, ove superba e bella
> sovra de l'onde Mergillina appare
> (Rota, IV, 3-4).

Telegone, ricordando la sua Galatea, esclama accorato:

> Hic niveam formosa manum porrexit
> (Sann., V, 86);

e Dorila, rivolgendosi alla lontana Amarilli, le ricorda:

> Qui (se ben ti rimembra) anco stendesti
> a me prima la mano
> (Rota, IV, 68-9).

Telegone vuol portare i suoi lamenti lontano:

> .... Externas trans pontum quaerere terras
> jampridem est animus
> (Sann., II, 63-64),

subito seguito da Meri, che vuol fuggire in " strano lito, in piaggia riposta e erma „ (ROTA, V, 1-2).

Fra le donne intendenti di magia così il Sannazaro come il Rota conoscono la " docta Aegle „ (SANN., V, 66), Egla " non men dotta che bella „ (ROTA, V, 75). Bisogna fare degli scongiuri? Ed Herpylis, vi si accinge "comas effusa, pedemque exuta sinistrum „ (SANN., V, 26) come Meri che, per la medesima bisogna, raccoglie ossa di foche " discinto e scalzo „ (ROTA, V, 84). Gli ingredienti necessari a uno scongiuro, per i pescatori di Azio Sincero, sono " alga arida „ e " cana absinthia „ (SANN., V, 29, 36), proprio come consiglia il Mopso di Rutilio:

.... Cogli
quell'alga nera e quell'assenzio bianco
(ROTA, V, 87).

Cambia soltanto la qualità dell'acqua... lustrale; chè Herpylis preferisce " vivos de flumine rores „ (SANN., V, 28), Mopso la spuma del mare (ROTA, V, 88); entrambi però consigliano di innalzare un altare: — " Pone aram! „ (SANN., V, 28) — " Alza un altare! „ (ROTA, V, 92) — e adoperano lo stesso rituale, gli stessi gesti, le stesse parole cabalistiche.

Nelle descrizioni i due poeti s' incontrano spesso. Per esempio: " Notus insultat pelago... murmurat unda „ (SANN., III, 4) non molto dissimile da

.... irati
soffiaro i venti, e fur l'onde inquiete
(ROTA, VI, 5);

oppure:

raraque per longos pendebat retia remos
(SANN., III, 10),

quasi tradotto con

... la tua rete
senza te sovra a i remi al lito pende
(ROTA. VI, 2-3).

I protagonisti del Rota sono, quasi sempre, più loquaci di quelli del Sannazaro, come, fra gli altri, Vesevo e Sebeto, che, pure, non riescono a commuovere la fredda Leucopetra:

Gli afflitti amanti di dogliosi accenti
emplano intanto i liti, e le campagne:
nè mostro in mar sì novo, e sì crudele
rimase, o scoglio pur sì duro intorno,
ch'a pianto e a pietà non si movesse
de l'amorose lor triste querele
(ROTA, VI, 48-53).

Licone del Sannazaro, in una situazione identica, era stato più sobrio e più efficace:

Nil nostrae movere preces? verba irrita ventis
fudimus: et vanas scopulis impegimus undas
(SANN., II, 9-10).

Spesso i pescatori dei due poeti hanno occupazioni comuni, come quella di incidere sugli scogli la storia dei loro amori e dei loro tormenti (SANN., I, 122; ROTA, VI, 122). Fate, inoltre, che il Sannazaro debba trattare un argomento più importante dei soliti, e subito egli invocherà le " Nymphae Craterides ", " caeruleae magni Crateris alumnae ", poichè egli corre "primum notas velis majoribus undas" (SANN., IV, 1-4). Similmente dite al Rota di celebrare il genetliaco di Vittoria Colonna, ed egli si affretterà a chiedere l'ispirazione di Egla, giacchè gli

... convien solcar l'onda marina,
e cercar altre piagge, e altre rive
con altri remi e con più destro legno (1).
(ROTA, IX, 4-6)

Il Sannazaro delle *Piscatorie*, però, non fu l'unica fonte, alla quale attinse Berardino Rota. Alcune delle egloghe del poeta napoletano,

(1) È noto che *Egla* era il nome della villa del Rota. Di *Aegla* il Poeta si ricordò, con un senso di orgoglio e di gratitudine, anche nelle *Elegie*:

Nobilis Aegla meo fidissima testis amori
quaeque meo illustris carmine forsan erit (II, 9).
....Salve, Aegla, benigno
quae nos exhilaras saepe, fovesque sinu,
Aegla dies tenebris eadem portusque procellis,
iucundum nostris perfugium Aegla malis.
Ille ego campanae Lycidas piscator arenae
restituor notis advena litoribus (III, 1).

anche se non si voglia risalire fino a Teocrito e a Nemesiano, fanno pensare, così per l' invenzione generale come per la particolare espressione, a Virgilio, al Pontano, ad Antonio Epicuro, a Luigi Tansillo, a Lorenzo il Magnifico, al Boccaccio, al Petrarca.

Vediamo ancora qualche esempio.

Il Menalca e il Dameta virgiliano (*Bucolicon*, III) sono i progenitori non remoti di Tico e Gillo, di Nigello e Dami (ROTA, III e X). Difatti Menalca e Dameta cominciano col venire a parole fra loro, proprio come Tico e Gillo; in seguito, si sfidano alla prova del canto, proponendo i pegni e i premi al vincitore e scegliendo un giudice della gara, allo stesso modo di Nigello e Dami. Si sente che il poeta italiano svolge un modello, che gli è sempre presente. L'" infelix o semper, ovis, pecus! " (VIRG., III, 3) vi dà, con la solita esuberanza verbale:

> o infelice il corpo che ti veste...
> sventurata la rete, il remo, il legno,
> sventurata la canna, e l' amo, e l'esca
> (ROTA, III, 22 e 25-6).

E lo " stridevol canto" di Tico (ROTA, III, 52) non deriva dal virgiliano

> .... solebas
> stridenti miserum stipula disperdere carmen?
> (VIRG., III, 26-7)

La sfida di Nigello:

> ma per saper chi più cantando avanzi,
> alza la voce: e se contender vuoi,
> ecco qui il pegno....
> ma tu qual pegno incontro oggi porrai?
> (ROTA, X, 31-33 e 49)

arieggia la sfida del virgiliano Dameta:

> Vis ergo, inter nos, quid possit uterque, vicissim
> experiamur? Ego hanc vitulam....
> depono: tu dic, mecum quo pignore certes
> (VIRG., III, 28-31).

L'avvento di Palemone, annunziato da Virgilio con

> .... vel qui venit, ecce, Palaemon
> (VIRG., III, 50),

è simile alla comparsa di Timeta, introdotto dal Rota con un: — Ecco che viene Timeta! (ROTA, X, 61-2). — Palemone, all' invito, risponde subito:

> Dicite, quando quidem in molli consedimus herba
> (VIRG., III, 55),

nè più nè meno del cortese Timeta:

> Dite, ch' io pur disteso in queste arene
> v'ascolterò
> (ROTA, X, 65-6).

Imitazione più generica è in tutto il resto dell'egloga del Rota, sia per la disposizione binaria dei versi, sia per il modo con cui i protagonisti saltano da un argomento a un altro, sia per i continui contrapposti nel contenuto laudativo, sia infine per gl' indovinelli che chiudono la gara e per la sostanza del giudizio finale pronunziato dall'arbitro prescelto.

La materia pastorale del *Sileno* virgiliano (VI) viene travestita in pescatoria nel *Tritone* del Rota (XI) con una corrispondenza quasi meticolosa. Al principio della sua egloga Virgilio si rivolge a Varo, pregandolo di accettare da lui questo nuovo genere di poesia:

> Agrestem tenui meditabor arundine Musam;
> .... si quis tamen haec quoque, si quis
> captus amore leget, te nostrae, Vare, myricae,
> te nemus omne canet
> (VIRG., VI, 8-11).

Egualmente il Rota prega il cardinale Ridolfo Pio (1):

> Odi Licida tuo: Licida, a cui
> in quest'onde, che varca, il duce, il segno
> tu sei più certo: odi il suo novo canto
> (ROTA, XI, 19-21).

(1) È il medesimo al quale il Rota mandava donativi di vino di Posillipo, detto " Pausilypi lacrymae " (*Elegie*, III, 8). Anche nell'*Elegia* Ridolfo Pio è chiamato "decus urbis et orbis, humani delitias generis ", come nell'*egloga* è invocato:

> O d'ogni alta virtù nuovo Oriente,
> giorno seren di nostra oscura etate... (XI, 1-2).

Vedete come sono identiche le situazioni iniziali delle due egloghe: in Virgilio due " pueri ", Cromi e Mnasylo, vedono in una spelonca Sileno " jacentem somno " (VI, 13 e segg.); nel Rota due pescatori, Ila e Fumone, mentre fuggono l'estivo ardore sotto una cava spelonca presso il mare, scorgono Tritone sovra l'alga, vinto dal sonno (XI, 31 e segg.). I due satirelli legano Sileno, che, svegliatosi, sorride dell'inganno e promette, se lo slegano, di cantare com' essi desiderano (VIRG., VI, 19 e segg.); i due pescatori fanno svegliare Tritone, soffiando nella buccina di lui; per farli smettere, Tritone si accinge a sonare per loro (ROTA, XI, 40 e segg.). L' impressione destata dal canto e dal suono di Sileno e di Tritone, a parte le necessarie varianti dovute a particolari condizioni di luogo, è identica:

> tum vero in numerum Faunosque ferasque videres
> ludere, tum rigidas motare cacumina quercus
> (VIRG., VI, 27-8).

Al rimbombo della buccina di Tritone:

> ... fuori al lito esce del fondo
> questo mostro, e quel pesce: e dal più basso
> centro par che la terra e l'onda treme,
> e scoppi l'aria, e s'apra intorno il mondo
> (ROTA, XI, 50-53).

Varie sono le favole narrate: più direttamente prese dal mare quelle di Tritone; ma le une unite alle altre con identici legami logici. Eguale è l' " illis adiungit " (VIRG., VI, 42), tradotto " a questo aggiunge " (ROTA, XI, 73); identico è il movimento quasi lirico di apostrofare il soggetto della favola presa a narrare; la medesima è la causa che fa smettere il canto meraviglioso: la notte sopravveniente.

Ma lasciamo Virgilio e avviciniamoci di più all'età del Rota.

Ricordate come soavemente parla alla sua Lepidina il Macrone di Giovanni Pontano?

> Hic mihi tu teneras nudasti prima papillas,
> hic, Lepidina, mihi suspiria prima dedisti
> (G. PONTANO, *Lepidina*, 8-9).

Sentite ora il Dorila di Berardino Rota:

> Qui (se ben ti rimembra) anco stendesti
> a me prima la mano; e questo è il luogo
> ove il bel sen d'avorio terso e bianco
> sovente mi scopristi, e mi porgesti
> il primo bacio
> (ROTA, IV, 68-72).

E Dafni ed Aminta non sciolgono il freno ai lamenti e aprono la via al pianto, in una gara di dolore (ROTA, XII), proprio come il Vecchio, il Geloso e il Terzo della *Cecaria* di Marc' Antonio Epicuro, e come Filauto e Alcinio, i *due pellegrini* di Luigi Tansillo?

E Leucopetra, dopo aver chiesto a Nettuno di essere comunque difesa da Vesevo e da Sebeto che l' inseguono, non è mutata in bianca pietra, così come in sasso è trasformata la ninfa Ambra di Lorenzo il Magnifico, ad opera di Diana, cui la Ninfa s'era rivolta, per sfuggire ad Ombrone incalzante? Vero è che tutte intere le due egloghe del Rota, *Leucopetra* (VI) e *Sebeto* (*VII*), derivano più direttamente dalla storia di Posillipo e di Nisida, narrata da Proteo, nella *Piscatoria IV* del Sannazaro:

> Te quoque formosae captum Nesidos amore,
> Pausilype, irato compellat ab aequore questu.
> Ah miser, ah male caute, tuae quid fata puellae
> adceleras? cupit in medios evadere fluctus
> infelix: cupit insuetum finire dolorem.
> At tibi nec curae est, quod eam Neptunia monstra
> circumstent, mare nec rapido quod sorbeat aestu.
> Ah miser, ah male caute, ultra quid brachia tendis?
> Siste gradum. Riget illa jugis adsueta nivosis
> venatrix... (46-55).

Notate quel " cupit in medios evadere fluctus ", reso dal Rota con

> .... rivolto
> per tuffarsi ne l'acque avendo il passo (VI, 92-3),

e il " riget " stemperato in un intero verso:

> ecco le corre un gel per mezzo l' ossa (VI, 94).

Del resto, proprio la storia di Nisida e di Pausilipo il Rota cantò pure nell'egloga XI, facendo gridare da Tritone, come il Proteo sannazariano:

> Ah misero, ah dolente, a che te stesso
> cerchi perder seguendo? indarno tenta
> ella da te fuggire....
> Ahi troppo incauto, ahi troppo fiero, e crudo,
> tu segui chi non fugge? ove ne vai?
> Nisida è giunta al mar, come non vedi

Nisida tua già scoglio orrido, e nudo?
Nè fugge più, nè te più teme omai,
e pur oltra la segui, e sì nol credi? (XI, 113-15; 127-32) (1).

Sentiamo, per ultimo, che cosa si proponesse di fare, con le *Egloghe* del Rota, Scipione Ammirato: — Non sarebbe forse gran cosa che un dì, come fe' il Sannazaro nella sua *Arcadia*, io aggiugnessi la prosa a queste egloghe, e l'andassi di modo ordendo e tessendo che la mia fatica non dispiacesse; poi che il Signor Berardino, il quale aveva questo pensiero, non ha potuto eseguirlo, impedito per le sue molte e varie occupazioni, come a ciascuno può esser noto (2).—

La rivelazione è preziosa: le *Egloghe* del Rota dovevano essere il nocciolo di un'*Arcadia pescatoria*. Ci è rivelata così anche la ragione delle moltissime somiglianze fra il Rota e il Sannazaro dell'*Arcadia*.

Per l'ultima volta, adduciamo alcuni esempi.

Il canto alterno di Montano e di Uranio (SANN., *Arcadia*, *Egl. II*) ha ispirato certamente quello di Licida e di Cromi (ROTA, II). Risuona, su la fistula pastorale e su la conca marina, il medesimo ritmo, con una corrispondenza che fa pensare a una eco fedele:

MONTANO:— Fillida mia, più che i ligustri bianca,
più vermiglia che 'l prato a mezzo aprile,
più fugace che cerva,
ed a me più proterva,
ch'a Pan non fu colei che vinta e stanca
divenne canna tremula e sottile;
per guiderdon delle gravose some,
deh spargi al vento le dorate chiome.

URANIO: — Tirrena mia, il cui colore agguaglia
le matutine rose e 'l puro latte;
più veloce che damma;
dolce del mio cor fiamma;
più cruda di colei che fe' in Tessaglia
il primo alloro di sue membra attratte;
sol per rimedio del ferito core
volgi a me gli occhi, ove s'annida amore.

---

(1) Molto più leggiadramente ed efficacemente cantò il Rota la medesima favola nella elegia ottava del libro III. Non per niente il Poeta, per i suoi carmi latini, parve gareggiasse con Tibullo, nonchè col Pontano, col Sannazaro, col Bembo, col Sadoleto, col Fracastoro, col Vida, col Flaminio. "Tibullum alterum" lo chiamò infatti Dionigi Atanagi nella *Praefatio in B. R. Carmina*.

(2) SCIPIONE AMMIRATO: *Accompagnatoria* cit.

Sentiamo, d'altra parte:

LICIDA: — Terilla mia, più dolce, e più soave
d'ogni maggior dolcezza,
più bella del più bel della bellezza,
più del mar grata in vista; il giorno, ch' ave
col vento maggior pace
quando ogni cosa tace
deh corri a me, mentre di scoglio in scoglio
dalle pietre le conche io spicco, e coglio.

CROMI: — Nerina, a me più dura, e più ritrosa
d'ogni maggior durezza,
più bella del più bel della bellezza,
più del mar cruda in vista il dì, che posa
men nel suo letto, e giace,
più che l'aria fallace,
deh vola a me, deh me rendi a me stesso,
mentre a te questa rete io lego, e tesso.

Quasi identici sono i due accenni più veristi che ci siano tanto nell'*Arcadia* quanto nel Rota. Sentite. Così Sincero descrive Amaranta: " Vidi nel tenero petto le picciole e giovanili mammelle, che a guisa di due rotondi pomi la sottilissima veste in fuori pingevano " (SANN., *Arcadia*, *Prosa* IV). E Dorila afferma, parlando della sua Amarilli:

Nè del candido sen giammai lasciasti
toccare i due be' pomi
(ROTA, IV, 29-30).

La notte è per il Tirsi del Rota cagion di pianto, come per il Sincero dell'*Arcadia*. Sentite questo:

... Quando al mondo sopravvien la sera,
non com'altri animai m'acqueta il sonno,
ma allor mi desto a pianger per le piagge
(SANN., *Arc.*, *Egl.* VII).

Ecco ora il lamento di Tirsi:

Ecco la notte, il cui stellato manto
dipingon mille ardenti e be' colori:
ecco ch'ognun s'acqueta: ecco che tace
e dorme ogni onda: io sol ritorno al pianto
(ROTA, VIII, 1-4).

La situazione di Carino, nell'*Arcadia*, ha fine lieto come quella del Dorila del Rota: la donna di Carino, infatti, sopraggiunge inaspettata a confortare il disperato pastore (*Prosa* VIII), proprio come Amarilli, inaspettata, corre in grembo al suo innamorato Dorila (*Egloga* IV). Le ingiurie tra Ofelia ed Elenco e la sfida seguente dell'*Egloga* IX dell'*Arcadia* ricordano il principio dell'*Egloga* III e l'*Egloga* X del Rota. Le arti magiche della *Prosa* X e del sacerdote Euareto ammaestrano, insieme con Virgilio, il Mopso dell'*Egloga* V. L'entusiasmo di Selvaggio (SANN., *Arc.*, *Egl. X*):

> Amico, io fui tra Baja, e 'l gran Vesuvio
> sul lieto piano, ove col mar congiungesi
> il bel Sebeto accolto in picciol fluvio;

trova riscontro nella descrizione del Rota:

> ... Sebeto in mar chiude il viaggio
> cinto di salci e canne il picciol corno,
> e fa bel ciò che riga e ciò che bagna (XI, 25-27).

Il Rota sentiva di possedere un'affinità ideale col Sannazaro. Egli che, qualche anno dopo, doveva esser privato della diletta compagna, conosceva l'apostrofe del suo grande concittadino all'agreste sampogna: — Assai ti fia qui tra questi monti essere da qualche bocca di pastori gonfiata, insegnando le rispondenti selve di risonare il nome della tua donna, e di piagnere amaramente con teco il duro ed inopinato caso della sua immatura morte, cagione efficacissima delle mie eterne lacrime e della dolorosa ed inconsolabile vita, ch' io sostegno; se pur si può dire che viva, chi nel profondo delle miserie è sepolto (1)— La tinta, un po' troppo triste, distesa su quasi tutte le egloghe del Rota, potrebbe anche essere spiegata da queste altre parole che il Sannazaro rivolge sempre alla sampogna:— E se mai pastore alcuno per sorte in cose liete adoprar ti volesse, fagli prima intendere, che tu non sai se non piagnere e lamentarti (2)—. Era fissato, con queste parole, il carattere idillico-elegiaco non solo dell' egloga pastorale ma di qualsiasi altra varietà variamente atteggiata e appellata.

Da quanto siamo venuti dicendo circa le imitazioni del Rota da

(1) SANNAZARO: *Arcadia*, Alla Sampogna.
(2) SANNAZARO: *Arcadia*, Alla Sampogna.

poeti greci, latini, italiani, contemporanei o no, vorremmo che scaturisse naturale una sola conchiusione: che il suo mondo poetico non è spontaneo ma riflesso. Eppure quel mare, quei pescatori, quell'aria balsamica, quelle donne, quelle notti stellate, quei mormorii suadenti, quelle voci minacciose non eran lontani dai suoi orecchi e dai suoi occhi. Ebbene, egli, che pure possedeva una villa incantevole in riva a quel golfo, non ebbe sempre orecchi per ascoltare e occhi per vedere: la natura, insomma, gli insegnò poco o niente (1).

Troppo spesso s' indugiò ad ascoltare solo voci interiori, che gli riecheggiavano motivi letterari, non gli rivelavano parole nuove su nessuna delle eterne bellezze della natura e delle oscure profondità dell'animo umano. L'egloga, che dovrebbe essere un piccolo dramma, si risolve perciò, nelle sue mani e spesso, in effusione lirica; d'altra parte la lirica, che dovrebbe essere rivelatrice di sentimenti e di passioni, si esaurisce, il più delle volte, in una gara di sottigliezze verbali; la parola, infine, che dovrebbe essere espressiva di idee, di sentimenti, di immagini, rimane vuota e morta combinazione di suoni. Possiamo quindi affermare che il Rota si assida in mezzo fra il Petrarca e i Secentisti, esagerando il Sannazaro e preludiando all'Arcadia.

Quello di Berardino Rota è troppo spesso un gioco elegante dell' immaginazione al di fuori di ogni realtà concreta e lontano da ogni realizzazione di un mondo fantastico. Le sue *Egloghe* furono quasi un bisogno della vita galante e cortigiana del tempo. Vive in esse un mondo non eccessivamente vario, dove i colori si esauriscono presto e le situazioni si possono contare: la lontananza, l'abbandono, l'aneddoto comico, il ricordo del passato, l'amico pietoso, la ninfa ritrosa, l'innamorato petulante, la gelosia, il giorno natalizio, la morte della donna amata, gare, lodi, lamenti; e basta. È un mondo essenzialmente lirico; lo stesso mondo, in gran parte, di Francesco Petrarca.

Leggendo le *Egloghe* del Rota, si ha l' impressione che quei pescatori sappiano a memoria il *Canzoniere*. Le donne hanno tutti i " crin d'oro ", come madonna Laura; il pescatore Aminta erra, come messer Francesco, solo e pensoso per luoghi deserti; la lontananza di un pescatore dalla sua donna è dolorosa come quella del Petrarca da Laura; il bel viso di questa riluce allo stesso modo del " bel

(1) Non sempre furono dello stesso avviso contemporanei e ammiratori del Poeta. Si cominciò con lo scrivere su la sua tomba in San Domenico, a Napoli:

> Rotam flet Arnus, atque Tybris extinctum
> Cum Gratiis queruntur Aonis Divae
> Ars ipsa luget, luget ipsa *natura*
> Florem perisse candidum poetarum.

raggio dei beati lumi „ della prima rozza pescatrice di Mergellina, che pure rischiara spiagge e contrade. Non bisogna meravigliarsi, quindi, di quella patina di petrarchismo, che riveste tutte queste egloghe. Abbondano fra il Petrarca e il Rota somiglianze che rivelano identità di procedimenti estetici; se non che il Rota procede, il più delle volte, esagerando più che imitando, così che nelle *Egloghe* c'imbattiamo non solo in situazioni identiche a quelle del *Canzoniere*, ma ritroviamo lo stesso amore, e, qualche volta, lo stesso abuso, dei sinonimi (1), delle antitesi (2), delle gradazioni, insomma le medesime ridondanze di pensiero e di espressione (3).

Ripetiamo: è un mondo con pochissima varietà, dove gli uomini non sanno fare altro che piangere (4), dare in ismanie di gelosia, sfidarsi per gioco, e dove le donne sono tutte uniformemente bionde, con due occhi che ardon le acque e le arene. Il remo non ha indurito

---

(1) Questa somiglianza, non solo fra il Petrarca e il Rota, ma anche fra il Bembo e il Rota, notò già l'Ammirato (*Annotazioni* cit., XXXII).

(2) L'Antitesi, la *relatio contrariorum* di Cicerone, secondo l'Ammirato, " fa belli gli scritti „. In ciò il Bembo, sempre dall'Ammirato, che ne riportò molti esempi, fu chiamato " felicissimo „. Si capisce come, con questa estetica corrente, si doveva finire nel secentismo (*Annotazioni* cit., XXXIV).

(3) Le imitazioni, si capisce, abbondarono di più nelle *Rime:* cosa notata, se non dimostrata appieno, da molti valentuomini, a cominciare da Scipione Ammirato. Molte affinità il Poeta ebbe anche col Bembo. E anche questo non sembrerà strano: era comune ad essi la venerazione per il Petrarca, del quale ricercavano con passione e variamente annotavano vecchi codici, gelosamente custoditi (Ammirato: *Annotazioni* cit., X).

Mi piace, per un esempio delle imitazioni del Rota, citare il seguente sonetto, non privo, per altro, di una certa facilità e leggiadria:

Lieto, chiaro, felice, amato colle,
 Ov'io del cor, che gran tempo alse, ed arse,
 Vo ricercando le vestigie sparse,
 E fin qui di trovarle Amor mi tolse;
Erba dagli occhi miei bagnata e molle,
 Piante da' miei sospir commosse ed arse,
 Delle fortune mie povere e scarse,
 Testimon fido, e del mio viver folle,
Lasso (vostra mercè) deh perchè, come
 Io fuggir cerco in voi del vulgo insano
 Gli onor fallaci e 'l fuggitivo nome,
Così per voi non posso esser lontano
 Dalle mie dolci ed amorose some,
 Due begli occhi, due trecce, ed una mano.

(4) Al Rota fu facile, in seguito, passare a un pianto vero: — ... mi diletta e piace — il piangere e il dolermi (*In morte*, XIV). — Piova la penna a queste carte intorno — lagrime (*In morte*, I). — Che altro mai che lagrimar conviene? (*In morte*, VII). Anche in ciò, al Rota, era stato maestro il Petrarca:

Lagrimar sempre è 'l sommo mio diletto (CLXC).

i muscoli di questi giovani e il sole non ha abbronzato la pelle di queste ragazze. Gli occhi si cambiano in fontanelle di lacrime e i piedi scalzi non riescono a incallirsi sulla ruvidezza degli scogli. Insomma: la vita marinara è ornamento esterno di questa poesia, non penetra nell' intimo di questa gente; rimane, tutt'al più, tecnica, senza riuscire a plasmare quello che voleva essere, nell' intenzione del Poeta, un genere nuovo.

È evidente, qua e là, nelle *Egloghe* del Rota, la preoccupazione di non presentarci pescatori troppo politi e raggentiliti. Così, quando il suo Gillo deve accennare ad Ulisse, il Poeta ha cura di fargli aggiungere: " non mi sovviene se fu spagnuolo o francese "; e se è costretto a parlare dell'*Odissea* e di Omero, si serve di questo artificio: " non so se un cieco o pur zoppo ne scrisse " (*Egloga,* III). È una ingenuità che rivela nel Poeta la coscienza del proprio artificio. I medesimi pastori, che ignorerebbero Omero e i suoi poemi, sono profondi in mitologia, sanno a menadito la storia e la geografia, vi parlano seriamente di Giove e di Europa, di Arione e del delfino, del Labirinto e del filo di Arianna.

Il Rota presentì la critica e pose le mani avanti:

> Ma che non pote Amor, che far non pote
> forza d' impetuoso alto dolore?
> Ecco che parla in favolose note
> divenuto poeta un pescatore.
> Dove amoroso stral giunge e percote,
> *il rozzo e 'l vile subito vien fore*:
> ed ho spesso cantar Licida udito,
> a guisa di città, non già di lito (*Egloghe,* XIII).

Ora, Licida è il Rota,

> .... a cui il ciel cortese
> arrise sempre, a cui sempre di nove
> grazie Fortuna il sen più largo aperse (*Egloghe,* II, 25-27).

È il Rota, che, qualche volta, è stanco anche lui di baloccarsi con reti, canne, ami, esca, nasse, tridenti, ed esclama, con un respiro di liberazione:

> A Dio scogli, a Dio mare, e a Dio venti,
> a Dio reti, a Dio nasse, a Dio tridenti (*Egloghe,* XIII).

Berardino Rota è corso a' ripari, come il suo maestro Iacopo Sannazaro, il quale così, un giorno, si era rivolto alla sua sampogna:

— So che non mancheranno di quelli, che, con acuto giudizio esaminando le tue parole, diranno te in qualche luogo non bene aver servate le leggi dei pastori (1). — Ci vuole altro, per scusarsi, che le sentenze della scuola dello Stil Nuovo, tirate fuori, spolverate e rimesse a nuovo, per l'occasione.

La ristrettezza del mondo fantastico genera i difetti principali di queste egloghe: il secentismo, il rettorico, l'esagerazione del sentimento, la mancanza di colore, l'uniformità nella dipintura de' caratteri, l'impaccio nell'ironia, la freddezza nel comico.

Nessun poeta del Seicento disprezzerebbe espressioni come queste: — ardere co' sospiri le acque, l'arena, i sassi e le alghe — accrescere le onde del mare col fiume degli occhi dolenti — un innamorato bagna la donna amata col pianto, l'altro l'asciuga co' sospiri (2) — il monte non aveva pietra che non s' infiammasse dei suoi cocenti sospiri o non fosse fatta molle dall'umore degli occhi suoi (3) — i tristi e lagrimosi lumi versano per gli occhi mille fiumi (4)—il foco che dal cor lampeggia e viene, vi farebbe andar tutti in ardore — la mia immagine apparve a lei così mesta ch'ebbe timore non l'uccidesse meco il mio dolore — Amore avviva la face negli occhi di una bella donna (5) — i pescatori sono invitati a gettar le reti nel mare di pianto di un innamorato — Amore depreda e pesca or questa or quell'anima in largo mar di pianto — sommergersi nel profondo Oceano del proprio pianto (6) — la forza dei sospiri fa alzare il mare fino

---

(1) Sannazaro: *L'Arcadia*, Alla Sampogna.

(2) Se ne ricordò anche nei sonetti:

> E baciando bagnava, or questa, or quella
> col fonte di quest'occhi, e co' sospiri
> l'alabastro asciugava intorno intorno (*In morte*, III).

(3) Confronta il XXIII sonetto *In morte:*

> Rompa omai di miei giorni il duro scoglio
> la pioggia di quest'occhi....

(4) Ritroviamo la medesima esagerazione nelle *Elegie:*

> Nec tantum undarum centum trahit amnibus auctus
> Eridanus, latis cum furit imber agris,
> quantum fuderunt lacrymarum lumina nostra. (I, 1).

(5) *In morte*, XXIX :

> .... amore
> la face accese de' begli occhi al sole.

(6) Immagine cara al Rota, che se ne avvalse anche nel sonetto VI *In Vita:*

> Amor da mezzo il cor lagrime versa
> e la speranza...,
> riman fra l'amorose onde sommersa.

al cielo (1)—Caratteristico delle *Egloghe* del Rota, quasi atteggiamento speciale del suo secentismo, è anche il proposito, o la velleità, che hanno la maggior parte dei suoi personaggi di togliersi la vita. Così il Berino della XIII:

> Perch' io non scoppio per dolore, o mano
> o ferro, a che più tardi, e che più speri?

Similmente il Licida della XIV, ebbro d'amore e folle, tentò più volte di precipitarsi in mare,

> spegner credendo in mezzo l'acqua il foco.

Voglia di morire hanno il Meri della V:

> Che fia giammai, che la dogliosa e trista
> alma console, o pur tronchi la vita?

Vesevo e Sebeto della VI:

> nè di tante fatiche altro lor resta
> che voglia di morir.

Alla morte pensa l'Aminta della XII:

> — A morte
> pietoso dei miei mali il piè mi spigne.

Allo stesso modo, il Poeta, in un suo sonetto, rivolgendosi all'" amica fede „ maritale, esclamerà:

> Nè ti sia molesto
> ch'or di pianto ti bagni, e poi di sangue (*In morte,* VII) (2):

---

(1) A questi effetti stupefacenti de' propri sospiri il Rota ricorse anche nelle *Rime in morte:*

> ma sono i miei sospir tanti, e sì spessi,
> ch'adombran l'aria (XX)....

Che cosa volete? Il cattivo esempio era venuto, al solito, dal Petrarca:

> I' ho pien di sospir quest'aer tutto (XXXIII).
> Sospir del petto e degli occhi escon onde
> da bagnar l'erbe e da crollare i boschi (XXXVII).

L'Ammirato le chiamava *gentili iperboli! (Annotazioni* cit., XXX).

(2) Lo stesso desiderio il Rota esprime nelle *Elegie*:

> At me quis retinet? juvat o me mittere in undas
> praecipitem: placidis excipe, flumen, aquis (III, 6).

detto più per cagione di dolore che di vero proponimento, è costretto ad annotare l'Ammirato (1). Rettorica, insomma.

Concludendo: nel Rota, come, del resto, nella maggior parte dei poeti che ebbero comune con lui l' indirizzo spirituale, il secentismo fu l'esagerazione dell'eleganza, lo sforzo del nuovo, la smania dell'originalità trasportata dalla vita nella letteratura: fu il temperamento dell'uomo che influì sull'atteggiamento dell'artista. Nel caso del Rota bisogna tener conto anche della sua esuberanza giovanile. Egli aveva, ripetiamo, ventiquattro anni, quando componeva le egloghe, modulate al ritmo del mare di Mergellina e lette a una bella donna come Vittoria Colonna. Porzia Capece aveva allora soltanto due lustri; e la sua morte solo più tardi doveva frenare l'uomo e il poeta, componendo l'arte di lui in una espressione più semplice e più efficace.

Non credo di esagerare affermando che, se non conoscessimo la biografia del Rota, la potremmo intuire dalla maniera com'egli ha realizzato il suo mondo fantastico. L'esame delle sue egloghe farebbe balzare viva e presente ai nostri occhi la personalità dell'autore come in una conquista di anima: amante di tutte le eleganze, geloso di ogni prerogativa di casta, adagiantesi negli agi di una fortuna invidiabile e nelle mollezze di una vita squisitamente piana e serena, incolpevole come marito, vedovo inconsolabile per sentimento e, forse anche un po', per posa, vissuto con buona fama sino alla sua morte, " non di altro incolpato se non d'alquanta ambizione intorno al fatto della nobiltà " (2).

In arte egli tenne, più di ogni altra cosa, alla musicalità del verso. Il ritmo facile, l'onda verbale continuamente zampillante, preludia all'*Aminta* e alla *Gerusalemme Liberata*. Quel non so che di morbido, che aleggia in tutte le egloghe del Rota, svolto, sfrondato, vi darà Armida ed Erminia, Silvia ed Aminta. È vero: nel Rota l'amore delle antitesi, il bisogno delle personificazioni, il tormento della parola, tolgono spesso originalità ai caratteri, colorito ai paesaggi, drammaticità alle situazioni e ai contrasti passionali. Dovrà descrivere i luoghi meravigliosi del Golfo di Napoli? E bene: egli ci dà poco

---

Così il suo Pausilypus

in mare praecipitem se se demittere tentat (III, 8).

Anche in ciò il Rota era stato preceduto da Iacopo Sannazaro, il Licone della II Egloga

Iam saxo me me ex illo demittere in undas
praecipitem jubet ipse furor (vv. 73-74).

(1) *Annotazioni* cit., VIII.

(2) Scipione Ammirato: *Opuscoli*, Firenze, 1637, II, 241.

più di un'arida enumerazione. Le favole cantate da Tritone? Un elenco scolorito, senza particolare risalto. In tutte le egloghe quasi nessuna figura ha rilievo plastico, quasi nessun paesaggio contorni netti e precisi; vaghiamo quasi sempre nel generico, anche se correttamente levigato e polito: il poeta è per lo più impeccabile, non originale; il suo verso è sonoro, ma monotono.

Vero, però, anche: non mancano figurine diseguate con garbo (1), quadretti vivaci (2), sentimenti sinceri, immagini fresche (3): lampi di

---

(1) Ecco un esempio:

Dolce è veder di fonte in chiaro fondo
ninfa, che lavi le sue membra ignuda,
e ne copra talor, talor ne mostri
del bel fianco l'avorio intatto, e mondo,
pietosa in parte dolcemente e cruda;
e l'acque indori, inalabastre, inostri (*Egloghe*, XII).

(2) Questo della primavera, che ricorda Fazio degli Uberti:

Ora, ch'è la stagion verde, e novella,
e scherza al lito il mar tacito, e queto,
e l'aura più che mai fresca, e soave,
col dolce fiato a riposar n'invita:
or ch'ogni augello innamorato, e lieto
canta di ramo in ramo, e 'l Ciel non ave
nebbia d'intorno: or ch'è ricca, e vestita
la terra di mille erbe, e mille fiori,
e ne mostra il tesor di sua bellezza:
or che dal Ciel con la sua viva fiamma
la bella madre de' lascivi Amori
combatte il mondo, ed empie di dolcezza,
e i pesci in mezzo l'acque, e l'acque inflamma,
corri, Amarilli mia, corrimi in braccio (*Egloghe*, IV).

(3) Sentite come Amore, in un verso perfetto, parla sospirosamente a un pescatore:

Teco son io con dolci sogni a lato (*Egloghe*, XII, 167).

Ecco una comparazione egualmente perfetta:

Come s'a mar tranquillo, a ciel sereno
ne vien rete talor colma di pesce,
che l'aspetta con alto e lieto grido
la stanca turba, e par, che l'apra il seno;
poi ecco l'aria, e 'l mar commove, e mesce
repentina tempesta, e trema il lido:
così la cara mia preda amorosa
tolta mi fu; così la dolce, e lieta
vita mia fu cangiata in pene, e in pianto (*Egloghe*, XII).

Si ricorda il Rota di questa comparazione nelle *Elegie*:

Visus eram plenas traxisse ad litora nassas,
  mox raptas flebam mi subito e manibus;
quin etiam niveas secreto litore conchas
  dum legerem, dominae parvula dona meae,
vidimus insueto nigrescere more lapillos,
  atque rapi irato retia jacta Noto (III, 1).

genialità che salvano da un meritato oblio queste egloghe. Le quali, del resto, non possono essere trascurate anche perchè, a parte il loro qualunque valore intrinseco, mentre depongono del gusto particolare di una società e di un'epoca, immemore o trascurata delle turbinose vicende contemporanee (1), formano uno di quegli anelli, che congiungono direttamente il Quattrocento aragonese al Seicento della *Lyra* e della *Sampogna* e al Settecento delle canzonette a Nice e del melodramma caro al Porpora e a Marianna Bulgarelli. Esse si inquadrano in quella troppa e ingombrante congerie della lirica italiana, che fu suono non ispirazione, musica non sentimento, gioco brillante e superficiale non pensosa e profonda introspezione, segno di un tempo o di una persona non rivelazione di una spirituale realtà eterna come la vita, universale come il mondo.

GAETANO BONIFACIO.

---

(1) Il Rota, effettivamente, non sempre si tenne lontano dagli avvenimenti contemporanei. Anzi, in qualche occasione di guerra e a vantaggio del suo principe, seppe mostrare tale valore da esserne onorato con l'abito militare di S. Iacopo (CAPACCIO: *Elogi*, II, Rota).

L'Accademia degli " Oziosi " ed un poemetto eroico di G. P. d'Alessandro

Questa " illustrissima Ragunanza " era sorta in Napoli nel 1611, promossa dal Manso e sotto gli auspicii del Vicerè d'allora, D. Pietro Ferdinando di Castro, conte di Lemos, principe dotto e amante di diffondere la coltura, il quale divenne anche un assiduo frequentatore delle " tornate ", ove leggeva componimenti di vario genere e, una volta, anche una commedia, " la quale fu molto applaudita ", come nota il Parrino nel suo *Teatro*. Onde il nostro Giampietro d'Alessandro, nella dedica che gli fa del suo poemetto, gli riconosce il merito di avere, con la sua venuta, fatto risorgere i buoni studi a Napoli, e soprattutto la possibilità che gli studiosi si riunissero in un' Accademia, con le seguenti grandi parole: " Politiores litteras jam diu silescentes ac ferme profugas, felicissimo adventu tuo, Princeps Excellentissime, ad nos revocasti. Is enim es, qui et justitiae vindex et optimarum litterarum pater, tempestate hac nostra, unicum lumen effulges. Hinc Ociosorum toto orbe celeberrima Academia, te adventante, consurgit, teque auspice, suo Archiacademico Manso, viro amplissimo, Excellentiae tuae addictissimo devinctissimoque inclarescit... ".

Molta pompa di lodi e di superlativi, ma non senza un cenno abile di verità storica, quando parla di lettere *silenziose* e *profughe*. Perchè l'antica e gloriosa Accademia, fondata da Alfonso D'Aragona e presieduta successivamente dal Panormita, dal Pontano, dal Summonte e dal Sannazaro, si era estinta con la cacciata in esilio di Scipione Capece, suo ultimo Principe. Poco dopo, sempre nella prima metà del secolo XVI, erano bensì sorte altre modeste e quasi clandestine Accademie, come quelle dei *Sereni*, " al Seggio di Nido ", di cui fu Presidente quel Placido di Sangro, che doveva attirarsi ben presto i fulmini del terribile Vicerè, col prendere apertamente le ragioni del popolo contro il suo proposito di stabilire a Napoli il Tribunale dell'Inquisizione; degli *Ardenti*, " al Seggio di Capuana ", ti-

mida affermazione politica dei Carafa, dei Belprato, dei Caracciolo e d' altri " ragguardevoli cittadini „ contro il prepotere del Toledo, e degli *Incogniti*, che " era di alquanti onorati e virtuosi cittadini napoletani „, " nel cortile della Nunziata „; ma ebbero vita breve, soffocate dai sospetti del Vicerè, che, in quei tempi fortunosi di tumulti, di prediche eretiche, di sommosse tendenziose, facilmente potè giudicarle segrete conventicole politiche, e con una prammatica famosa le soppresse. Altre " Ragunanze „ si nascosero, nella seconda metà del Cinquecento, in palazzi privati, come in quelli dei Rinaldi e del Marchese di S. Lucido (l' Accademia degli " Svogliati „); ma esse " già erano estinte prima che terminasse il secolo „.

Silescentes, dunque, le lettere da così lungo tempo, e indegnamente *profugae*, " dopo alcuni anni, i dotti di questa nostra città, sede antichissima di sapere, sdegnando rimanersi più a lungo disgregati, vollero raccogliersi in una di quelle adunanze, che al progresso delle scienze e delle lettere intendono „. Questi dotti, che erano " i più distinti personaggi napoletani e per dottrina e per dignità „, si raccolsero intorno all'*illustre* Marchese di Villa, magnifico Mecenate dei poeti e degli artisti di Napoli, e si costituirono in Accademia. Francesco De' Pietri, giureconsulto e poeta a tempo perso di insipidi epigrammi, fu invitato a darle il nome, lo stemma e il motto: ciò egli fece prescegliendo il nome di *Oziosi*, col motto *non pigra quies* sotto l'insegna di un'aquila, " assisa sopra un colle, che riguarda il sole „.

Nel Proemio dei suoi *Problemi Accademici*, il giureconsulto spiega così la sua scelta: " Nome che nella corteccia e nel di fuori suona anzi bassamente, siccome dell'altre più famose Accademie d'Italia, le quali della Crusca, degli Insensati, degli Intronati e da somiglianti voci presono il nome, escludendo l'alterigia e l'arroganza, come che nel di dentro suonino altamente, perciocchè intendiamo noi non già dell'otio scioperato e neghittoso, ma del letterario e virtuoso „. Ozio ciceroniano, dunque. In quanto al resto, l'insegna dell'aquila è il " simbolo della speculazione delle scienze „ e l'emistichio poetico " fu da noi tratto da Poeta non già moderno e volgare, ma antichissimo ed eroico, e quel che più importa, nostro napoletano, dico Stazio Papinio (*Silvar.*, III), il quale secondo il giudizio dello Scaligero superò nonchè ogni altro poeta, ma lo stesso Omero „. Giudizio, che noi naturalmente ci guarderemo bene dal condividere, ma che interessa conoscere, per comprendere fin dove giungesse il feticismo del Cinquecento — il secolo classico della letteratura italiana — per certi poeti decadenti, e osservare che non fu solo il Seicento, dunque, ad ammirare ed imitare.

Tutti i membri della nuova Accademia dovevano assumere un

nome, più o meno modesto e consentaneo a quello della "Ragunanza„, e, almeno in principio, un' insegna col motto corrispondente. Il De' Pietri si chiamò l' " Impedito „ e scelse l' insegna di " un ruscello corrente, che, arrestato ed impedito, allagando si rende maggiore, quasi un mare, col motto d' Ennio: *Obice maior* „; Ettore Pignatelli, detto l'*Occulto,* ebbe per impresa i tre pignatelli della sua famigiia " fumiganti, col motto: *ubi tempus erit* „ (di esplodere, o di estinguersi?).

Ma, in seguito, molto probabilmente questo accessorio, per davvero *ozioso,* dell'Accademico venne a mancare o a trascurarsi, fino a divenire quasi facoltativo e dei più *oziosi.* Infatti dei più non conosciamo che il solo nome " arcadico „, come dice il Giustiniani, " che si dava ad ogni individuo „: così Giambattista Basile si chiamò il *Pigro,* Francesco Brancaccio il *Sonnacchioso,* Gian Vincenzo Imperiale il *Sopito,* Iacopo Ventriglia il *Lento,* Antonio Morone il *Sezzaio,* Donato Iacinto l' *Ingombrato,* Giambattista Manso il *Tardo,* ecc.

L'Accademia fu solennemente inaugurata, coll'intervento di tutte le autorità e del Vicerè, il 3 maggio 1611, " nei chiostri di S. M. delle Grazie, sul monte appresso le mura della Città „, come dice il De' Pietri, o " presso S. Agnello „, come soggiunge il Minieri Riccio, " ed il Manso ne fu proclamato Principe dai primi Acccademici riuniti per siffatta solennità „, fra i quali brillavano nomi non ignoti nelle discipline scientifiche e letterarie: doppio indirizzo con cui sorse l'Accademia, la quale poi fu assorbita, come tutti gli istituti del genere, dal secondo, più confacente all' indole degli accademici. Vi troviamo però fra essi G. B. della Porta, Giulio Cesare Capaccio, Cornelio Vitignano, Ottavio Sbarra, Colantonio Stigliola, Camillo Cacace, Scipione Teodoro, letterati allora di grido, insieme a molti nobili colti e mecenati, oltre il Lemos, G. Tommaso di Capua, principe di Roccaromana, suo fratello Luigi, principe della Riccia (i di Capua, quantunque non brillassero per troppo ingegno, s' immischiavano sempre, come il loro zio principe di Conca, intimo del Tasso, nei circoli intellettuali di Napoli), Luigi Carafa, principe di Stigliano, Carlo Spinelli, principe di Cariati, Galeazzo Pinelli, duca d'Acerenza, Giulio di Sangro, duca di Celenza, Filippo Gaetani, duca di Sermoneta, e, tanto per finire, molti altri Carafa (fra cui Fra Tommaso e Fabrizio), Caracciolo e Pignatelli.

Questi socii, per così dire, fondatori stabilirono le norme per l'ammissione degli altri Accademici, che non dovevano superare il numero di 150 e che furono poi man mano eletti. Fra essi troviamo altri nomi notevoli, dei quali qualcuno superò la breve cerchia accademica dell'ambiente napoletano: Ferrante Rovito, Fulvio di Costanzo, Muzio de Conciliis, Ascanio Filomarino, poi cardinale e arcivescovo di Napoli, ai tempi di Masaniello, Paolo del Bene, l' abate cassinese

Vittorino di Maio, Mons. Leonardo Piscicelli, il marchese di Trevico Fr. Loffredo, Traiano Spinelli, marchese di Vico, il P. Angelo Grillo, amico del Tasso, Margherita Sarrocchi, Giambattista Marino, Camillo, Colonna, Tommaso Campanella, il Card. Rob. Ubaldini, Domizio Caracciolo di Bella, il P. Giordano Orsini ed altri. Segretario, dopo il De' Pietri, che vi stette fino alla morte, fu eletto Giov. Andrea di Paolo.

***

Questa la storia dell'origine dell'Accademia; ma è pregio — come si suol dire — dell'opera conoscerne anche l'epopea, che in versi eroici, sullo stile dei tanti poemetti del Cinquecento, i quali celebravano ogni avvenimento, che per poco si sollevasse sul comune, compose Giampietro d'Alessandro. Questo "libello", che, tirato in pochi esemplari e regalato ai primi socii, in ricordo della cerimonia dell' inaugurazione, era un *libro raro* fin da due secoli fa, quando Francesco Daniele lo ricordò nella vita del De' Pietri, che premise alla sua *Genealogia della famiglia Caracciolo,* è un lavoro notevole, non tanto per la forma, che pure è elegante e corretta, nè per la materia, l' eterno cibreo d' ingredienti classici, ma per l' occasione e, soprattutto, perchè dimostra la continuità di certi indirizzi cinquecenteschi nel Seicento.

Il d'Alessandro aveva già trattato *De Ierosolima Eversa,* in un altro poemetto in dieci *libri,* composto sull' impresa orientale di Tito Cesare: era, dunque, rotto a tali elucubrazioni epiche, e, perciò, come l'*ille ego* apocrifo di Virgilio, comincia il suo primo *libro* con una intonazione sfruttatissima in quel tempo, in cui questi poeti accademici ci tenevano a mostrare la loro versatilità in qualunque genere poetico. Poco prima egli aveva trattato di *armi* e *battaglie*; ora:

..... dulcique Academia cantu
Dicatur, emeritum nomen cui clara dederunt
Ocia Parthenopes Phoebo et gratissima Musis.

Segue una non meno eroica dedica del poema al conte di Lemos e, come sempre accade in queste composizioni cortigiane, la solita invocazione alla Musa.

È primavera: la dolce primavera napoletana, di cui il poeta dà una classica definizione, che ricorda a volte le *Georgiche,* a volte le *Selve* staziane, e, perfino, qualche emistichio dell'ultimo cigno romano, di Claudiano cioè. A Giove, che, dall' alto dell' Olimpo, guarda il Creato rifiorente, si accosta Minerva, la quale con un lungo esordio lo prega di far risorgere l'Accademia, un dì creata da lei in Atene a "sollievo dei mortali": Giove annuisce, "l'immortal capo accen-

nando ", e chiama Mercurio, cui ingiunge di recarsi a Napoli, dove regna

> Petrus, avis atavisque potens justissimus unus
> Ante alios magnusque toga et praeclarus in armis,

per invitarlo a chiamare intorno a sè tutti gli

> ... illustres clarae virtutis alumnos

e farne una " splendida Ragunanza ".

Mercurio vola a Napoli, guarda prima la città da un monte sovrastante (Sant' Elmo ?),

> Parthenopes qui plurimus imminet urbi
> Arboreis umbris alta et memorabilis arcem,

e poi, invisibile, si reca nella Reggia, dove espone in una visione al Vicerè il messaggio di Giove. Allora Pietro,

> ... coelo gratissimus heros,

convoca i più *illustri uomini* della città. E qui una lunga discussione del poeta intorno all' " optima Parthenopes gens "; specialmente il futuro Principe è lodato dal D'Alessandro con parole tanto lusinghiere che vi si sente il cortigiano.

> Hic aderat Mansus, procerum stipante caterva,
> Doctrina illustris nimia famaque parentum,
> Quem Tuscae ac Latiae decorat facundia linguae
> Cujus et ore fluit verborum copia late.

Parla il Manso; il poeta, con bella similitudine, ne dimostra l'efficace eloquenza:

> Ceu Phoebi radiis alto de monte solutae
> consuevere nives campos descendere ad imos.

Parlando celebra le lodi del Lemos, e, soprattutto poi, quelle del Re Filippo, di cui esalta i savi ordinamenti, che permettono al Vicerè di badare, oltre che al *grave pondo* del governo, anche al *riposo intellettuale* dei cittadini.

Egli parla in una *frequente* adunanza, mentre tutti " unanimes " approvano le sue parole eloquenti. Risponde il Lemos: il suo cuore

esulta nel veder tanta concordia (da tanto tempo, infatti, la pace non si sentiva, nel Regno!). Si duole di non poter essere loro capo: lo farebbe tanto volentieri, anche in un'Accademia, ma

> ... multa negotia regni
> Me impediunt ne sim magno decoratus honore
> Principis in vestro nitido doctoque Lycaeo,
> Ut cuperem.

Anche lui fa un lusinghiero invito al Manso:

> Manse, decus patriae, spes maxima Manse tuorum,
> Laetus adi princeps ingentia pondera primus;

e conchiude:

> Ipse adero vobis semper, laudator et idem
> Virtutis vestrae et vobis prodesse paratus.

Applaudono a queste parole *Hector* (Pignatelli) — i nomi nel testo sono a lettere di scatola — e *Franciscus* (Brancaccio):

> Hi Mansum primi clamarunt munere dignum
> Principis, illustrem ut regeret doctamque catervam.

Il Manso ringrazia e si stabilisce, seduta stante, di fondare un'Accademia, con gran copia di allusioni e d'imagini classiche.

Nel 2.° libro, dopo un lungo *catalogo* dei principali poeti meridionali, antichi e moderni, segue un cenno profetico del d'Alessandro intorno a Giuseppe Battista, scrittore pugliese di varia e ornata letteratura, che tenne lungamente la palma fra i poeti del tempo e del luogo, che doveva onorare, più tardi, del suo ingegno e delle sue prosopopee l'*Accademia degli Oziosi*, e che ebbe l'alto onore di essere depositario e, nientemeno, correttore delle opere postume del Manso.

La *diva* Adriana Basile fa la chiama di questi luminari. Ad un tratto

> Talia percurrens oculis certissima vatum
> Baptistae nomen perlegit Diva Basilis.
> Restitit illa videns, nomenque tuetur amatum
> Stans immota diu, loquitur dein talia secum:
> Hic est nascentem proprio quem lacte nutrivi
> Ipsius teneris immulgens ubera labris?
> Hic est quem fovi gremio grata oscula libans,

Cui praecepta dedi numeris satis apta canendis?
Hic est cui Citharam Phoebus donavit eburnam
Et docuit pulsare chelyn, et tempora lauro
Praecinxit, qua se Reges decorantque Poetae?
Hic est carminibus toto qui notus in orbe
Poeta per ora virum volitans, plaudente Lycaeo.
. . . .
Hic est, hic ille est, sequere, impiger ire per altum
O animose igitur quo te vocat altus Apollo
Nam secura viam tibi cominus *otia* monstrant
Et tua semper erit tecum comes inclyta virtus.

Ma non solo il Battista, che in certo modo lo meritava, vi è lodato così sperticatamente. Anche il famoso Maestro di Campo don Carlo Spinelli, il solito Capitano Generale, che gli Spagnuoli mandavano sempre, nelle gravi evenienze, contro i Briganti e i Saraceni, da cui egli prese sempre delle maledette sconfitte, ha in questi versi — unico conforto, forse, alle sue marziali disavventure — un magniloquente elogio, che doveva mettere di buon umore gran parte dell'assemblea, la quale, per quanto comprendesse degli *Oziosi*, non comprendeva però degli sciocchi e degli asserviti, fino a questo punto, alle smargiassate spagnuole:

Seu pacem seu bella gerat praeclarus et ardens
Sollicitis semper stimulis virtutis avitae
Cujus justitiam comitatur gloria Martis.

Il De' Pietri vi è detto:

Iurisconsultus celeber, celeberne poeta...
Hic Academiam decoravit stemmate claro
Quo duplici splendore nitens supereminet omnes.

Ma nel III, che è il più epico dei tre libri, vi è escogitata una *macchina* del tutto nuova, per la poetica allora in auge, allo scopo di risolvere l'azione. Entra, infatti, in campo una personificazione classica: l' Invidia, cioè, la quale, livida contro l'Accademia, che tanta meritata fama riscuote, vuol distruggerla. E tenta tutte le male arti: ma non vi riesce. Allora medita un'ultima prova. Attraverso un lungo viaggio avventuroso, in cui è passata in rapida rassegna tutta l'Europa, l'Africa e l'Asia, nei loro centri più noti, con colori smaglianti, ma con un itinerario assai capriccioso, va a scovare l' " Inscitia ", l' Ignoranza, che, gialla e magra da far paura, abita in una spelonca, in compagnia di serpenti e di altre bestie immonde, e alla quale, spaventata

dall' improvvisa sua apparizione, fa un lungo ed infiorato discorso, pieno di lodi per lei, con cui tenta d' indurla a colpire l'Accademia, che le fa tanto dispetto. Quella promette e si accinge alla sua velenosa opera: ma i loro sforzi non riescono a nulla, perchè Minerva dall'alto sventa tutte le loro trame.

Il poemetto termina con la descrizione di una solenne adunanza, dove il Lemos

> ..... quia saepe solebat
> Claros doctrina Heroes audire loquentes,

invita il Capaccio —

> ..... o divine senex, qui carmine culto

(egli è il vero secentista in tutta l'estensione del pregiudizio letterario)

> Invidiae interdum Phoebo, Musisque fuisti,
> Causa potens ac undisoni quem numine Ponti
> Squamigerumque pecus, tempestatesque sonoras
> Placantem vidit mira dulcedine cantus
> Mergellina —

a modulare " novum carmen ". Il vecchio cantore non se lo fa dire due volte e nei suoi versi declamatorii, pieni di antitesi e di figure retoriche, le quali meriterebbero di essere citate nei nostri trattati di stilistica accanto alle peregrine imagini del Preti e dell'Achillini, a vituperio del Seicento poetico e retorico, conchiude, con la solita prosopopea del *gran padre Sebeto*, " povero d'acque, ma ricco di gloria ", augurando le più mirabolanti fortune alla nascente e già famosa Accademia.

La " nobilissima Ragunanza " affrontò vittoriosa, con le sue, più o meno oziose, elucubrazioni, tutte le vicende non liete del secolo XVII, che diedero tanto da fare ai Vicerè Spagnuoli, i quali non ebbero tutti la serenità intellettuale e il tatto diplomatico del Conte di Lemos per fronteggiare il sempre crescente malcontento del popolo, così difficile a governare in quei tempi di fortunosa decadenza del prestigio spagnuolo in Italia.

Il primo atto pubblico dell'Accademia era stata una raccolta di componimenti funebri, edita, lo stesso anno 1611, in occasione della morte della Regina Margherita d' Austria, moglie di Filippo III. In

essa si leggono poesie dai più svariati metri classici, in latino e in volgare, e dei più noti versificatori del tempo: dei soliti *adulescentes* Carlo Pinto e Prospero Tizza, che s'incontrano sempre, avanti e dietro le raccolte poetiche del tempo, con odi, sonetti ed epigrammi laudatorii per tutti, e poi di G. P. d'Alessandro, di Luigi Carafa di Stigliano, del P. Arcangelo Spina, di G. B. Basile, di Ettore Pignatelli, di Fabricio Marotta, di Ottavio Sbarra, di G. B. Composto e di molti altri.

Questi insigni laudatori non si lasciano sfuggire l'occasione di una morte cospicua, nè il conferimento di una onorificenza a qualcuno di loro stessi, e neppure, s'intende, qualche festa intima della Corte di Spagna o Vicereale di Napoli, per dare la stura alle loro magniloquenti imagini poetiche: il che farebbe ritenere che precipuo impegno degli Accademici Oziosi fosse una comoda e vicendevole autoglorificazione, all'ombra benevola dell'autorità cortigiana, che incoraggiò sempre queste inani esercitazioni retoriche per inveterata tradizione diplomatica di ogni tirannia.

Ma l'Accademia, almeno nell'intenzione del Manso e dei suoi amici, era sorta con intenti più serii e più severi, che solo più tardi il nuovo indirizzo poetico, indulgente all'esagerazione e alla pomposa vanità delle figure, rilassò in una faticosa ricerca del nuovo, attraverso le vie più inopinate, e finalmente cristallizzò nella prosopopea eroica d'imitazione ovidiana e nella virtuosa proposizione e spiegazione dei più strani e talora esilaranti indovinelli poetici, che dovevano divertire un mondo i Pignatelli e i retori, più o meno *adolescenti*, che stipavano certe tornate accademiche nelle sale di S. Domenico.

" Nostrum vero est ", dice nelle sue *Academicae exercitationes*, stampate nel 1662, G. B. Masullo, insigne medico e filosofo, nonchè *Ozioso*, " Academici has machinas commoliri, adhibere et obrutam veritatem eruere. Nostrum est difficultatem aculeis circumseptam extricare, novarumque rationum aequitate recreatam in Illustrissimae huius Academiae coelo, in oculis conspectuque omnium exponere. Nostrum denique est ignotas hactenus causas explicare, arcanos effectus detegere, difficillima quaeque plausissime expediri ". A questo, che potrebbe essere una eloquente sintesi epigrafica del Secentismo letterario, si era ridotta, nella seconda metà del secolo, che la vide nascere con tanta pompa di auspicii epici, la nobile creatura, che il Manso fino alla sua morte, quasi ininterrottamente (una breve interruzione nel suo *principato* avvenne negli anni 1623-24, in cui egli cedette, *honoris causa*, la presidenza a G. B. Marino, che la tenne negli ultimi due anni di sua vita) aveva allevata con cure gelose, resistendo a tutte le fascinatrici lusinghe dei nuovi tempi e

dei nuovi accoliti, e salvandola, almeno nell'apparenza, dall'imminente decadentismo di ogni istituto letterario.

Certo, anche ai suoi tempi, molti assunti l'Accademia s'era proposti, che poi non mantenne, come le scienze naturali e le matematiche, e, anche un po', le filosofiche, le quali non attecchirono, perchè rappresentate da pochi vecchi cultori, che man mano scomparvero e che erano, naturalmente, nella loro tranquilla e piuttosto meditativa saggezza, poco indulgenti al funambolismo retorico dei poeti del tempo e dell' Accademia, e per niente disposti, quindi, a veder trattati i loro gravi soggetti come l'amena materia di quegli strani problemi, di cui è traccia nel libro *ad hoc*, che il De' Pietri ne scrisse, e di quelle mirabolanti e furiose prosopopee, che riporta il Battista nelle sue *Giornate Accademiche*. Ma l'Accademia s'era mantenuta, sotto la sua egida sapiente, sempre in una certa dignità, e soprattutto severa nell' accezione dei nuovi socii, che il vecchio gentiluomo — il quale pure era un simpatico e quasi moderno scrittore di varia letteratura — doveva guardare con una certa diffidenza. Dice al proposito il d'Alessandro, nel suo poemetto:

> Accipiturque novus semper quicumque per altum
> Virtute ire audet socius, sive Italus esset
> Ille, vel Hispanus, noto vel nomine Gallus.

E di *adolescenti* di *alta virtù*, che non avessero per sola dote la verbosa petulanza dei Tizza e dei Pinto, non vi doveva essere copia nella grave “ Ragunanza „, che il Manso presiedeva, che la vecchia nobiltà napoletana proteggeva ed amava, e che il Vicerè non sdegnava di frequentare. In quanto poi alla nazionalità degli Accademici, si potrebbe osservare — se proprio si voglia dare al poemetto del d' Alessandro maggiore importanza storica — che, se un napoletano non aveva da vincere troppi ostacoli per entrarvi, come anche un Hispanus, dato che l'Accademia era sorta sotto gli auspici del governo patrio, un *Gallus* doveva però essere almeno *noto nomine*. Ma di Spagnuoli l'Accademia ne contò pochi e di *Galli* nessuno, finchè ne resse le sorti il Manso. Il quale permise bensì — l'unica debolezza del suo Principato, che volle così accaparrarsi il diritto ad una postuma onoranza, che le Cronache del tempo ci descrivono assai fastosa — che, alla morte di ciascun socio, si recitasse da un Accademico una orazione latina in lode del defunto, come ricorda il Giustiniani; ma solo più tardi, dopo la sua scomparsa, la lecita ed opportuna esercitazione oratoria degenerò in una pomposa mobilitazione di tutta l'Accademia, la quale, come una qualunque società operaia dei nostri paeselli, che abbia una vistosa

bandiera da portare in giro o delle coccardine dai colori vivaci da appuntare all'occhiello dei socii, che assai volentieri si prestano a esibizioni del genere, che sono postume e non costano e non compromettono nulla, seguiva in corpo il feretro, cui eran tributati onori solenni, nelle sale dell'adunanza, in istrada, in Chiesa, dovunque si trovassero degli *oziosi*, innanzi a cui si potesse recitare l'elogio del defunto e insieme della propria virtuosa vanità.

Così, man mano decadendo agli occhi del pubblico e di sè stessa, l'Accademia, che, se aveva perduto un Principe illustre e membri valorosi, s'era arricchita, all'incontro, di Segretarii, di Introduttori, di Consiglieri Collaterali, che dovevano vagliare ogni domanda di nuovo accolito, di Censori, di Ispettori — rumoroso orpello di ogni decadenza — finì con lo smarrire ogni prerogativa di serietà; e i buoni nemici — Accademie più o meno clandestine, che al tempo del Marino (come si legge in una delle sue lettere *argute*) si rodevano d'invidia, ma invano, contro di lei — ne profittarono per abbatterla.

Chiusa per qualche tempo, si riaprì dopo il 1645, data della morte del Manso; il Battista, il membro quasi più notevole di essa, ne pronunziò una specie di palinodica prolusione, ove significantemente incoraggiava i socii a lavorare e a studiare per il maggior lustro dell'adunanza, che evidentemente ne aveva gran bisogno. Si era continuato sempre a proporre e a risolvere degl'indovinelli morali e letterarii; ma poi, nella decadenza, questo costume si accentuò e tanto che quasi non vi si faceva altro.

Si discuteva, per esempio, e a lungo, e con gli argomenti più peregrini, sul perchè " Virgilio chiamasse la medicina arte muta " o " se piggior vicio sia la timidità o l'audacia ", " perchè gli antichi portassero fiaccole quando si celebravano le nozze ", " perchè il Cigno canta vicino a morte ", " se Platone facesse bene a scacciare i poeti dalla sua Repubblica ", e " se sia codardo o coraggioso chi uccide se stesso ".

Alle botte seguivano le risposte più o meno spiritose, e si plaudiva non chi più savio, ma chi rispondesse con più millanteria, con più gran lusso di citazioni, di confronti, e spesso di antitesi e di figure. E c'è da domandarsi, sorpresi, con che razza di citazioni e di figure si potessero risolvere quesiti di tale specie: "Qual nome aveva Achille in mezzo alle Vergini "; " Quali canzoni erano solite cantar le Sirene "; " Con qual piè toccasse primamente il suolo italico Enea ", e, persino, " quanti furono i barili di vino nel Convito di Alceste ".

La vergognosa decadenza giunse a tal segno che, in una lettera, inviata da Roma, il 15 giugno 1673, al barone Lorenzo Crasso, l'ab. Michele Giustiniani gli raccomandava: " Vorrei che codesti Signori Accademici Oziosi... ripigliassero i primieri loro trattenimenti e non

rimanessero *re et nomine* oziosi, con danno della Repubblica letteraria „. Ma che specie di vantaggio potesse ricavare da quei quesiti la infelice Repubblica del Giustiniani, l' ampolloso barone di Pianura non avrebbe saputo dire neanche con una delle sue reboanti *epistole eroiche*.

Così, trascinatasi a mala pena per tutta la fine del secolo, che vedeva sorgere a Roma, nei prati di Castello, in un radioso mattino di primavera, e con auspicii non meno regali, una novissima Accademia, la quale avrebbe dovuto reagire contro il cattivo gusto col vuoto della sua superba semplicità pastorale e leziosa, la " Ragunanza „ degli Oziosi finì di marasma nei primi anni del 1700.

Proprio un secolo dopo della nascita, Domenico Andrea de Urilo in un suo discorso a Federico Meninni, dolendosi che dell' antica Accademia non rimanesse che una pallida e non grata rimembranza, esclamava: " Ma quando di sì gran macchina altro non veggio che una piccola reliquia, e questa così cadente in tre personaggi, nei quali come in Compendio taciturno e muto il pregio e il vanto di essa si mira, non posso non iscioglier la lingua alle querele, dolendomi soprammodo della corruttela del secolo corrente in cui la virtù non trova i suoi protettori „! Se l' Accademia era finita, non erano, purtroppo, finiti gli Accademici, con la pompa delle loro parole e con la stravaganza delle loro nostalgie (1).

MICHELE RIGILLO.

---

(1) Bibliografia: JOANNIS PETRI AB ALEXANDRO J [uris] C [onsultus]: *Academiae Ociosorum Libri III*, Neapoli, ex Tip. I. B. Gargani, 1613; — *Compendio dell' Istoria del R. di N.* di PANDOLFO COLLENUCCIO, con le annotazioni del Costo, Napoli, 1771; *I Problemi Accademici del* sig. FRANCESCO DE' PIETRI, Napoli, MDCXLII, Fr. Savio; *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di N.* di CAMILLO MINIERI-RICCIO, Napoli, 1844; — *Le Giornate Accademiche, prose* di G. BATTISTA, Venezia, Combi, MDCLXXIII; — *Vita di Fr. Daniele* di GIUS. CASTALDI, Napoli, V. Orsini, MDCCCXII: MINIERI-RICCIO: *Cenno storico delle Accademie Napoletane*, in *Archivio Storico per le Prov. Nap.*, 1880, vol. 5°; — *Storia civile e letteraria del R. di N.*, esposta da ANNIBALE DI NISCIA, Napoli, 1846, vol. I; — A. BORZELLI: *Il Cav. G. B. Marino*, Napoli, Priore, 1898; — LORENZO CRASSO: *Elogi d' uomini letterati*, Venezia, MDCLXVI, Combi; — LORENZO GIUSTINIANI: *Lettere* etc., Estratto dal vol. LX del *Giornale letterario di Napoli*; — SERTORIO QUATTROMANI: *Lettere diverse*, Napoli, 1724.

La caricatura della donna nel Berni e in due lirici spagnuoli del secolo XVII

Nella mia tenue indagine comparativa di due sonetti del Berni, parodia della lirica erotica petrarchesca, e dell' imitazione fattane da Bartolomé de Argensola e da Luis de Góngora, non posso fare a meno dal ricordare le seguenti considerazioni, d' indole generale, che il Torraca faceva sin dal 1882 : " A furia di ricercare i più umili rivoli di origine straniera nella letteratura de' nostri primi secoli, pare si sia venuto esagerando il concetto, da cui mossero le ricerche, e si sia quasi dimenticato di contrapporre all' elenco de' *nostri debiti* quello, assai più lungo, de' *nostri crediti*.... Avendo essi [gli Italiani] in casa propria le fonti, cui vennero ad attingere, i modelli che tolsero ad imitare gli stranieri, possono, meglio degli altri, seguire il cammino " (1).

Tali sonetti del Berni e quelli dei due lirici spagnuoli del Seicento si prestano bene a dimostrare che i nostri movimenti letterari non rimasero chiusi nei confini d' Italia, e, insieme, a studiare per quali ragioni la femminilità, decantata prima da alcuni poeti, fosse poi sconsacrata da altri; e perchè mai la donna, per influsso della Rinascenza medesima, fosse divenuta oggetto di un biasimo, di uno scherno, non meno esagerato della lode e dell' esaltazione precedenti. Noto, anzitutto, che, e nei versi del lirico italiano e negli altri dei due lirici spagnuoli ricordati, si rivela quello stesso spirito del Rinascimento, che conteneva molto del concetto realistico pagano.

Nonostante la preferenza data, nel secolo XVI, alla bellezza dell'anima — non importa se accompagnata da disarmonico aspetto fisico — in conformità al pensiero platonico, tuttavia dominava, allora, nei costumi liberissimi, un concetto bassamente realistico della donna.

(1) *Gl' Imitatori stranieri di Iacopo Sannazaro. Ricerche,* Seconda Edizione, E. Loescher, Roma, 1882, p. 6.

Neppure i poeti petrarchisti si sottraevano a questa generale corruzione: essi, invero, se cantavano per nobili dame, di fama immacolata, un amore ideale, s' ispiravano, d'altra parte, a un amore tutt'altro che puro per donne emancipate e cortigiane. Bernardo Tasso, per esempio, se celebrava la illibata Ginevra Malatesta, cantava in pari tempo la cortigiana Tullia D'Aragona. Anche Girolamo Muzio cantava questa donna libera, poetessa, nonpertanto, dell' amore spirituale, e Francesco Molza, sebbene avesse moglie e figli, e poetasse platonicamente, conduceva vita dissoluta, amando la libera Furnia, la cortigiana Beatrice Paregia ed altra simile genia.

La stessa virtuosissima Vittoria Colonna, scrivendo al Molza della sua Beatrice, non si mostrava per nulla scandalizzata di questo affetto poco nobile; lodava, anzi, l'abilità del poeta, che sapeva rendere bianchi i corvi e nere le colombe. Quindi, nella maggior parte, il platonismo, come egregiamente scrive il Gaspary (1), era una maschera sotto cui si nascondeva un sentimento di altra natura. I documenti, poi, di questo amore pratico, così diverso dal teorico, si possono ben trovare, secondo il Graf (2), nelle novelle e in non poca altra parte della letteratura del Cinquecento. È vero che, contro l' amore cieco e sensuale, si eleva l' altro amore, rispondente bene alla intellettualità del tempo e fiorito, attraverso l'Umanesimo, sulle basi del restaurato platonismo : l'amore puro, cioè, emancipato dai sensi e figlio della Venere Celeste, messo financo al disopra dell' amore santificato dal matrimonio; ma questa dottrina d'amore puro, eterco, era una dottrina artificiosa ed, in gran parte, pedantesca, provocata dalla stessa eccessiva depravazione dei costumi. Quanti, infatti, di quei pretesi innamorati platonici ebbero tutt'altre tendenze nella vita pratica!

Alcuni dei componimenti poetici, sotto l'apparenza di un amore ideale, erano semplici omaggi adulatorii e pura espressione di galanteria spasimante per dame, bianche, qualche volta, per antico pelo. Questa corrente di poesia lirica erotica, di carattere artificiosamente platonico, era rappresentata dal petrarchismo.

Non a torto il Graf osserva, ed efficacemente, che l' arte del Petrarca era una veste, che si attagliava ad ogni dosso ; così il Bembo ruba le forme, di cui il Petrarca aveva rivestito il suo purissimo amore per Laura, e vi caccia dentro l'amore troppo diverso per la sua Morosina. Bisogna, quindi, ammettere con lui che un secolo, come il

(1) *Storia della Letteratura Italiana tradotta dal tedesco da* N. ZINGARELLI, Torino, E. Loescher, 1887, II, pp. 181-182.

(2) *Attraverso il Cinquecento*, Torino, E. Loescher, 1888, p. 3 e sgg.

Cinquecento, che ricercava in ogni cosa la peregrinità e la grazia che tutto affina ed illeggiadrisce, non poteva non compiacersi della poesia del *Canzoniere*, come quella che meglio assecondava, blandiva e traduceva i gusti e gli ideali suoi propri. Il Trecento aveva avuto petrarchisti; ne aveva avuti anche il Quattrocento, ma il Cinquecento ne ebbe la più larga schiera. A dirla in breve, e sempre col Graf, è la cortigianeria del secolo XVI che promuove, in molteplici guise, il culto del Petrarca, mostrandosi il petrarchismo in istretta relazione con la galanteria anche più frivola e scioperata e con le preziosità, non sempre di buona lega, della vita esteriore.

La forma più appariscente del petrarchismo fu l' imitazione. Antesignano e campione dei petrarchisti fu Pietro Bembo, pontefice massimo della lirica del Cinquecento e rifacitore delle rime del Petrarca; e nella via da lui solcata si affollano innumerevoli rimatori di ogni specie. Numerose furono, e sempre più schematiche, le descrizioni di beltà muliebri, fatte dai petrarchisti; tipica la seguente del Bembo:

> Crin d'oro crespo, e d'ambra tersa e pura,
> ch'a l'aura, su la neve, ondeggi e vole;
> occhi soavi e più chiari che 'l sole,
> da far giorno seren la notte oscura;
> riso, ch' acqueta ogni aspra pena e dura;
> rubini e perle, ond'escono parole
> sì dolci, ch'altro ben l'alma non vuole,
> man d'avorio, che i cor distringe e fura;
> cantar, che sembra d' armonia divina;
> senno maturo a la più verde etade:
> leggiadria non veduta unqua fra noi;
> giunta, a somma beltà, somma onestade,
> fur l'esca del mio foco; e sono in voi
> grazie, ch' a pochi il Ciel largo destina (1).

Contro tale poesia dell'amore ideale, contro tale convenzionalismo che arrivava a idealizzare persino le vecchie brutte, dalle chiome d'argento, era naturale che si determinasse, ben presto, una reazione. Alcuni spiriti audaci ed indipendenti non si sentirono disposti a sottomettersi al giogo di tale convenzionalismo; e, più coerenti e sinceri nel loro spirito di degenerazione, vollero guidare la lirica erotica per altra via, adoperando lo scherno, la parodia e, talvolta,

(1) F. Torraca: *Manuale della Letteratura italiana*, II, Firenze, Sansoni, 1908, p. 216.

la satira. Tali oppositori furono detti antipetrarchisti; di questi, alcuni ebbero un intento negativo, di semplice distruzione, altri un intento positivo. Gli antipetrarchisti della prima specie, che si mostrarono i più vigorosi demolitori della tradizione petrarchesca, furono il Nelli, il Doni, l'Aretino, il Lasca, il Firenzuola, Niccolò Franco, e, primo fra tutti, il Berni. Costoro, poetando, sia nella forma che nella sostanza, in antitesi coi petrarchisti, rivolgevano i loro strali, non certo contro il Petrarca, maestro inarrivabile, ma contro la falange degli imitatori, tra i quali erano più i pessimi che i mediocri.

La fama del Berni è dovuta alle sue poesie burlesche, che, col loro verismo, col loro naturalismo, per lo più poco pudico, sono una parodia continua delle svenevolezze poetiche dei petrarchisti. La sua poesia giocosa è il riso per il riso: è burla, è scherzo ed equivoco, spesse volte, osceno; poesia, dunque, di carattere scettico rispetto al pudore ed alla moralità. Fra gli altri suoi componimenti, come ritratti, caricature, descrizioni comiche, scherzi, talvolta d'indole satirica, lodi di cose volgari e paradossali, sono rimarchevoli, per l'arguta caricatura della donna cantata dai petrarchisti, il sonetto: *Chiome d'argento fine, irte ed attorte* e quello, intorno al matrimonio, *Cancheri e beccafichi magri arrosto.*

Nel primo si trovano parodiate, quasi nel medesimo ordine, le fattezze fisiche della donna, lodate nel sonetto del Bembo. Leggiamolo:

Chiome d'argento fine, irte e attorte
senz'arte, intorno a un bel viso d'oro;
fronte crespa, u' mirando io mi scoloro,
dove spunta i suoi strali Amore e Morte;
occhi di perle vaghi, luci torte
da ogni obbietto diseguale a loro;
ciglia di neve, e quelle, ond'io m' accoro,
dita e man dolcemente grosse e corte;
labbra di latte, bocca ampia celeste;
denti d'ebano rari e pellegrini;
inaudita ineffabile armonia;
costumi alteri e gravi; a voi, divini
servi d'Amor, palese fo che queste
son le bellezze della donna mia (1).

Quale fine descrizione del formulario poetico, con cui i petrarchisti—i divini servi d'Amore—usavano cantare le loro dee! Con quanta arguzia il poeta mostra che, con lo stile dei petrarchisti, si può idea-

---

(1) Per i due sonetti del Berni vedi il citato *Manuale* del TORRACA, p. 245.

lizzare anche una donna brutta, si può artificiosamente magnificare una vecchia, che sia per di più una megera!

I capelli bianchi della vecchia vengono chiamati, in senso di lode, chiome d'argento; la fronte, solcata di rughe, è detta crespa; le ciglia, bianche per tarda età, sono dette ciglia di neve; i pochissimi denti malfermi sono magnificati quali denti rari e pellegrini. La donna parodiata dal Berni non solo è vecchia, ma è originariamente brutta. I capelli sono irti, e, senza alcun' arte, con una trascuratezza, che vorrebbe riuscire simpatica, sono attorti intorno ad un viso giallo come l'oro; gli occhi vaghi di perle (lagrimosi?) si torcono da ogni oggetto, non degno di loro. Le dita e le mani sono dette dolcemente grosse e corte, e le labbra, di latte. La bocca è celestiale nella sua ampiezza; i denti neri, anzichè bianchi, sono detti d'ebano. Infine tutto ciò, che è evidente disarmonia, è detto armonia inaudita, ineffabile.

La musa burlesca del Berni, a furia di combattere, con frasi anche volgari, il platonismo, l'amore ideale dei petrarchisti, finisce col prendersi gioco della moralità coniugale, degli affetti onesti, che furono cantati, con la più seria ispirazione, da Vittoria Colonna, da Bernardino Rota e da altri poeti. Sappiamo di quale sincerità improntasse, in alcune delle sue *Rime*, l'espressione del suo affetto coniugale Vittoria, moglie del Marchese di Pescara; sappiamo quale esempio nobilissimo di amorosa fedeltà ella desse verso il suo sposo, la cui immatura fine pianse in bei versi di profondo dolore. Ed è anche noto che il Rota dedicò il suo canto amoroso unicamente a Porzia, la quale divenne, poi, legittima compagna di sua vita; e che egli, morta Porzia, sedici anni dopo il matrimonio, consacrò tutte quante le sue poesie a lamentarne la perdita immatura.

Un giusto apprezzamento sul Berni è quello dato dal Karpeles (1). Figliuolo della morale del suo tempo, il Berni — egli nota — non esitò a portare il suo dileggio su argomenti, che per ogni età furono sacri; e si sa che in un sonetto si fece gioco anche della famiglia. Il sonetto intorno alla delizia del prender moglie è un misto di bonarietà e di trivialità, che ha, peraltro, il suo lato buono per la reazione contro la lirica d'artificio. Ed il Berni sa di combattere una buona battaglia. La sua anima migliore si manifesta in quei tre versi in lode di Michelangelo:

> Tacete unquanco, pallide viole,
> e liquidi cristalli e fere snelle:
> ei dice cose e voi dite parole.

(1) *Storia Universale della Letteratura tradotta dal* Levi, Società Editrice Libraria, Milano, 1905, II, pp. 192-193.

Ecco che cosa dice il Berni intorno all'ammogliarsi:

Cancheri e beccafichi magri arrosto,
e mangiar carbonata senza bere;
essere stracco e non poter sedere;
avere il fuoco presso e 'l vin discosto;
riscuotere a bell'agio e pagar tosto,
e dare ad altri per avere a avere:
essere a una festa e non vedere,
e sudar di gennaio come d'agosto;
avere un sassolin 'n una scarpetta,
e una pulce drentro a una calza,
che vada in giù e 'n su per istaffetta;
una mano imbrattata e una netta;
una gamba calzata e una scalza;
esser fatto aspettare e aver fretta;
chi più n' ha, più ne metta,
e con tutti i dispetti e le doglie:
chè la maggior di tutte è l'aver moglie.

Un malanno generico, espresso col vocabolo *cancheri* (1), è posto innanzi agli altri malanni, che vengono poi burlescamente specificati, ed il poeta fa scaturire il faceto da particolareggiati contrasti.

Nel *Cicalamento* di Giammaria Cecchi sopra questo sonetto del Berni (2) si legge una lunga esposizione di esso, con la quale vengono derisi l'argomentare e l'arzigogolare dei commetatori di quel tempo.

Da tale *Cicalamento* si può cogliere, in poche linee, la giusta interpretazione. L'intento del Berni è di mostrare che l'aver moglie è un malanno maggiore di tutti quelli, che sono detti nel sonetto, e di molti altri, che non sono detti. È un male maggiore dei beccafichi magri preparati ad arrosto; del mangiar carne cotta sui carboni *(carbonata)* senza poter bere; del sentirsi stanco e non poter sedere; dell' aver troppo vicino il fuoco e troppo lontano il vino; del dover saldare presto i debiti e riscuoter tardi i crediti; dell'essere andato a vedere una festa e del trovarsi, invece, pigiato; del sudare in gennaio come in agosto. E, su questo tono, il poeta continua ad elencare diversi altri fastidi.

Il Cecchi, nella sua scherzosa interpretazione, cita un tal dottor Cipolla (una delle autorità letterarie, da lui burlescamente inventate)

(1) *Cancheri* potrebbe anche significare: *Granchi*, dal latino *cancer*, o *gamberi*.

(2) *La vera Lezione del Cicalamento di* Giammaria Cecchi sopra il sonetto *Passere e beccafichi* ecc., con discorso di G. Battista Fagiuoli, Napoli, Tipografia. Priore, 1891, Parte II.

per ispiegare perchè la moglie dia maggior fastidio d'una pulce: " Perchè, egli dice, posto che per tutto un dì, occupato dalle faccende, tu non ti possa liberare delle pulci, almeno tu te ne liberi la sera, tornando a casa, arrovesciando e scuotendo le calze; ma la moglie? Tu torna a casa, arrovesciala e scuotila quanto tu sai, quanto tu puoi: ella ti rimane addosso per infinite saecula, saeculorum„. Povere mogli, considerate, poco garbatamente, al disotto di noiosi animaletti!

Ma non basta: la moglie è un male più grande di infiniti altri dispetti e doglie!! Così, tutte Santippe!

Lo spirito schernitore del Berni trovò ammiratori e seguaci anche in poeti stranieri: la sua parodia, infatti, contro la donna, artificiosamente idealizzata e considerata come moglie, ebbe, come già notai, per imitatori i due poeti spagnuoli: Bartolomé de Argensola e Luis de Góngora. Ecco come l'Argensola imita il sonetto del Berni *Chiome d' argento fine*:

Pródiga de nariz, de ojos avara,
espaciosa de boca, angosta en frente,
mejillas de quaresma penitente,
y barba que en pirámide repara;
bosque do el tiempo con los años ara,
encubierto á la luz del rojo oriente,
fuerte mina de pez, que eternamente
destila en cada poro un alquitara;
vientre de odre, pechos de amazona,
cuello de tina, brazos de cordeles,
y en piernas de rayces, pies de pato;
es dibujada al vivo en líneas fieles,
Monseñor, la magnífica persona
di quella che vi piace, in bel ritrato. (1)

---

(1) Vedi edizione critica, fatta da R. FOULCHÈ-DELBOSC e pubblicata nella *Revue Hispanique* (Tomo XLVIII—N.ro 114—Anno 1920—p. 413), gentilmente resami nota dal Prof. Giannini, Lettore di Lingua Spagnuola presso la R. Università di Napoli. "Abbondante di naso, con occhi piccoli (avara di occhi),—spaziosa di bocca, angusta in fronte;—viso secco come per penitenza fatta in quaresima (mascelle di quaresima penitente;—mento (barba) che termina a piramide;—chioma (bosco), che il tempo solca con gli anni—nascosta alla luce del sole (rosso oriente);—fertile sorgente di pece (nel naso) che perennemente—distilla da ogni narice, come da un lambicco); — ventre di otre, petto di amazzone,—collo come una tinozza braccia sottili come spaghi, — e gambe rattrappite come radiche, piedi di oca; — è disegnata al vivo in linee fedeli,— Monsignore, la magnifica persona — di quella che vi piace, in bel ritratto „.

E si legga, ora, l'imitazione fatta dal Góngora del sonetto *Cancheri e beccafichi:*

Pondera las penalidades y disgustos de un hombre casado.

Comer salchichas, y hallar sin gota
el frasco, por haberse derramado;
llgar á tomar postas muy cansado,
y daros una, que tropieza, y trota:
calzaros con gran premio la una bota,
y romperse la otra en lo picado;
ir á primera, habiendo os descartado
de el Rey de bastos, y acudir la sota:
servir á dama, que no dando, toma;
deber á genoveses puntuales;
pasear sin gualdrapa, haciendo lodos;
tener familia, que no sirva, y coma:
añada quien quisiere otros mil males;
que el ser casado es el mayor de todos (1).

Come si vede, il sonetto dell'Argensola ha la medesima intonazione di quello del Berni, sebbene il ritratto delle fattezze fisiche della disgraziata donna non sia fatto nè col medesimo ordine, nè con quel sagace ridicolo, che scaturisce subito dalle frasi burlesche del nostro poeta, che vorrebbero sembrare vere lodi. Il Góngora, però, nel dimostrare i mali del prender moglie ricorre, è vero, a situazioni differenti, ma conclude del pari: " Añada quien quisiere otros mil males, que el ser casado es el mayor de todos ".

L'Argensola ed il Góngora non imitano il Berni col deliberato intento di frustare e demolire l'artificioso platonismo, ma, analogamente all'altra specie di antipetrarchisti italiani, che, o attratti dal realismo dell'antica poesia romana, o presi da uno spirito d'innovazione, si trovarono in antitesi col già invecchiato modo di poetare dei petrar-

(1) *Biblioteca Economica de clasicos castellanos*— Luis de Góngora y Argote: *Obras poéticas*, Paris, Michaud, 1883, Sonetto *CLXXXVIII.*

Mette in risalto le noie e i disgusti dell'uomo ammogliato: " Mangiar salsicce e trovar senza una goccia (di vino) — il fiasco, per essersi sparso a terra; — giungere a prender la diligenza essendo molto stanco, — e toccarvene una che inciampa e saltella; — calzarvi con gran fatica uno stivale, — e rompersi l'altro nel ricamato; —giocare a primiera, avendovi scartato — il Re di bastone, e venirvi il fante (delle carte da giuoco);— servire una dama, che prende e non dà; — esser debitore a genovesi puntuali; (si riferisce satiricamente all'avarizia dei genovesi, detti allora " sanguisughe della Spagna "); —andare girellando senza mantello per strade fangose; — tener servi, che non servono e mangiano: – aggiunga chi il desideri mille altri mali; — chè l'essere ammogliato è il maggiore di tutti ".

chisti, i due poeti spagnuoli, dunque, si sentirono antipetrarchisti per via indiretta e solo in alcuni momenti del loro poetare.

Per tal cammino indiretto già in Italia, nel Cinquecento, Claudio Tolomei, dopo aver imitato il Petrarca, si aprì una via nuova col promuovere, per mezzo delle sue rime, l'imitazione dell'antica lirica latina; di qui, la sua pubblicazione *Versi e Regole della Nuova Poesia Toscana*, in cui esponeva ed applicava le leggi, in base alle quali si dovrebbero comporre, secondo il suo pensiero, i versi italiani ad imitazione dei poeti latini. E Baldassarre Olimpo, procedendo, per la medesima via d' innovazione, dai lirici latini, si dichiarò, anch' egli, nelle sue composizioni erotiche, antipetrarchista e verista; e Domenico Veniero non mancò di opporsi, alla sua volta, e arditamente, alla scuola del Bembo, iniziando la lirica di carattere secentistico, barocco.

L'influsso della lirica italiana si avverte, sin dai tempi del Boscan o del Garcilasso, nella lirica spagnuola, attraverso la riproduzione delle forme e il fascino del pensiero geniale dell'Italia più colta. Quanto alla poesia burlesca e satirica, appare evidente nella Spagna, fin dal principio del Seicento, la fusione del genere romano col genere italiano; tra i primi a scrivere secondo tale indirizzo, ricorderemo Barahona de Soto e quel Iauregni, che, nella satira, sa fondere così felicemente il verso italiano con lo spirito realistico degli antichi classici romani.

Come mai la coltura italiana esercitò, durante il Risorgimento, tale e tanta azione su la Spagna e su altri paesi stranieri? Egregiamente osserva, qui, il Torraca (1): " Quando si scriverà la storia dell' azione, che la coltura italiana esercitò nel Risorgimento su la Spagna, la Francia, il Portogallo e l'Inghilterra, due capitoli saranno i più attraenti. Uno dirà degli Italiani fuori d'Italia... Forse più lungo, certo non meno interessante, sarà il capitolo, in cui il futuro storico dirà degli scrittori e artisti stranieri venuti in Italia. Venivano al seguito dei sovrani e degli ambasciatori, venivano con gli eserciti, o attirati semplicemente dallo splendore letterario ed artistico della penisola o spinti dal desiderio d'istruirsi nelle nostre Università, nei nostri Studi. Partendo recavano ai loro paesi... i volumi dei nostri scrittori, che attendevano poi a tradurre o ad imitare, spesso spesso spacciando i plagi per produzioni dei loro cervelli ".

Riguardo a Lupercio ed a Bartolomé de Argensola, ci dice il Ticknor (2) che i due fratelli erano Signori aragonesi, discendenti da

(1) *Opera cit.*, pp. 87-88.

(2) G. Ticknor: *Histoire de la Littérature Espagnole traduite de l'anglais par* Magnabal, Paris, Hachette, 1872, Vol. III, Cap. XXX, pp. 73, 74, 75.

buona famiglia italiana, passati in Ispagna da Ravenna, sotto il regno di Ferdinando e d'Isabella. Scrivendo del fratello minore, Bartolomé, il Ticknor narra che, venuto a Napoli nel 1610, fu uno dei principali personaggi della Corte poetica del conte di Lemos; quindi aggiunge: " L'Italie, ce pays d'où leur famille tirait son origine, où ils avaient tous deux vécu ensemble, dont ils connurent intimement tant de poètes, l'Italie semble avoir presque toujours été présente à leur pensée et dans leurs écrits. Horace n'en était pas non plus absent. Son esprit philosophique, sa versification si soignée, mais si riche, son enthousiasme tempéré, sont autant de traits caractéristiques, autant de qualités que recherchent les deux Argensoles„. Tra i varî poeti italiani, che esercitarono un largo e potente influsso in Ispagna, vien citato dal Ticknor il Berni. Nell'unione, poi, del genere italiano col latino, nessun poeta spagnuolo riuscì a distinguersi come i due Argensola. Il Góngora, d' altra parte, e sempre secondo il Ticknor, aderendo all' indirizzo satirico del poeta spagnuolo Quevedo, doveva sentirsi attratto, anch' egli, dal poetare del Berni; ma nella sua prima maniera poetica, e nell' ardore della sua giovinezza, pur seguendo il Quevedo, si limita a comporre, semplicemente, romanze e sonetti burleschi (1).

Alcuni storici della letteratura del Rinascimento, tra i quali il Massarani (2), notano che un basso concetto del sesso muliebre si scorgeva, allora, più nel clero colto che nella società laica; e precisamente alla società ecclesiastica appartenevano sia il Berni che il Góngora e l'Argensola. Francesco Berni, infatti, prete di Lamporecchio, fu protonotario apostolico e canonico di Firenze; il Góngora, divenuto prete, fu prebendario della Cattedrale di Cordova, e, più tardi, cappellano del suo Re; Bartolomé de Argensola, infine, entrato giovanissimo negli ordini ecclesiastici, divenne curato rettore di Villahermosa, prima, e, poi, cappellano dell' Imperatrice Maria e canonico della Cattedrale di Saragozza.

La superficialità e la spensieratezza della caricatura fatta dal Berni, a proposito dell' ammogliarsi, vennero messe in rilievo dal Cecchi, nel ricordato *Cicalamento* (3). Vi si legge che Don Agiato da Valdiriposo, Canonico ed Abate della Badia di Buonsollazzo, nelle Omelie ai suoi monaci, fa una gran disputa sopra il sonetto: *Cancheri e beccafichi magri arrosto,* per vedere se il Berni sappia dare

(1) Ticknor: *Opera cit.*, Cap. XXXI, p. 89.

(2) *Storia e Fisiologia dell'arte del ridere*, Milano, Hoepli, 1900, Vol. II, Cap. XXIII, p. 192.

(3) *Opera cit.*, Parte I.

un giudizio acconcio e una sentenza definitiva in articolo di moglie; poichè, non essendo egli un ammogliato, teme gli si possa dare dell'incompetente ricordando che: *Coecus non judicat de coloribus.*

D'altra parte, il reverendo Abate mostra che il Berni poteva benissimo giudicare di tale cosa per l'esperienza fattane da altri; giacchè, se i medici dovessero giudicare soltanto di mali subiti, farebbero, invero, ben poco! Addotti, quindi, più esempi e ragioni, conclude che Messer Francesco Berni, avendo praticato tanti uomini ammogliati e tante donne maritate, ed essendo divenuto dottore *in utroque*, può ben giudicare e molto ben sapere il crudo ed il cotto di questa cosa. Ma perchè mai, soggiunge sempre celiando il Cecchi, il poeta s' indusse a scrivere il sonetto contro l' ammogliarsi? Principalmente per insegnare agli ammogliati l' arte della pazienza, col dir loro i mali, che essi hanno a patire in detta condizione, giacchè piaga antiveduta assai men duole; ed anche per far loro intendere che il sopportare in pace conduce sicuramente alla beatitudine dell' altro mondo.

Ma quanto scetticismo anche nelle amene considerazioni di questo critico! Certamente il nostro poeta scherza; nè è da rigettare il giudizio conclusionale del Cecchi: che, cioè, le Muse avessero dato al Berni il registro delle chiacchiere, e che il Berni fosse, perciò, loro cancelliere e segretario, circa questo negozio, sul monte Parnaso. Ma bisogna pur notare che, nel suo scherzo, manca ogni traccia di fede generosa; mancano alte vedute etiche; non v'è rispetto per ciò, che è pur serietà e dignità di vita: donde, il suo frequente cadere nello scherzo grossolano. Egualmente mancano di un concetto spirituale della donna le libere imitazioni, che, dei sonetti del Berni, fecero il Góngora e l'Argensola. Questi, invero, pur poetando in piena e completa antitesi, di fronte all'artificio e alla menzogna di non pochi poetastri, vogliono la sincerità dell' ispirazione poetica: e, sotto questo riguardo, meritano, senza dubbio, tutto il nostro rispetto.

GIUSEPPINA EMMA BOSURGI.

Antigiannoniana

Contumelie ed invettive d' ignoti poeti vernacoli napoletani contro Pietro Giannone

Sono note le persecuzioni, con le quali la Chiesa, e soprattutto i gesuiti implacabili, agitarono e sconvolsero la vita del grande e sventurato Giannone, sin dall' anno 1723, in cui in Napoli, pei tipi del Naso, uscì alla luce l'*Istoria Civile* (1). L' autore, venuto a capo dell'opera, dopo meditazioni, ricerche e studi durati vent' anni, aveva riposto in essa tutte le speranze della sua giovinezza ambiziosa, nella fiducia e nell' attesa del successo: del quale gli erano parsi segni non dubbi i cordiali incoraggiamenti e i consensi ampi, venutigli dagli uomini migliori e più noti della Città, come l'Aulisio (2), l' Argento (3) e il Capasso (4); quest' ultimo, nella qualità di censore civile, richiesto dal Consiglio Collaterale, aveva dato parere favorevole alla stampa dell' opera con una relazione altamente e nobilmente elogiativa (5).

Sennonchè, apparsa l' opera, scoppiarono, sùbite e violente, le maldicenze e le calunnie, che misero a tacere le poche lodi dei dotti. Venne sospettato ed accusato di plagio; si disse persino che l' *Istoria* non fosse stata scritta da lui, ma dall'Argento, dall' Aulisio, da altri:

---

(1) Per la bibliografia sul Giannone, cfr. F. Nicolini: *Gli scritti e la fortuna di P. G., Ricerche bibliografiche*, Bari, Laterza, 1913.

(2) Domenico Aulisio (1649-1717), giurista insigne, professore di diritto civile nella Università di Napoli; gli successe il Capasso.

(3) Gaetano Argento (1662-1730) da Cosenza, gran magistrato del Regno e Presidente del Sacro Real Consiglio.

(4) Nicola Capasso (1671-1745) da Grumo, il noto poeta dialettale e primario professore di legge nella Università di Napoli.

(5) F. Nicolini: *Op. cit.*, p. 10.

s' iniziò così, con queste insinuazioni, una polemica, che venne poi ripresa e dibattuta da critici recenti (1).

Ma gli ecclesiastici si videro e si credettero particolarmente colpiti da chi fieramente s' accampava assertore dei diritti del Regno Napoletano contro le invadenze, i soprusi e le pretese della Corte di Roma e, risalendo nei secoli, documentava, con prove storiche e giuridiche, le ragioni dell' indipendenza del potere politico da quello della Chiesa. Non che la tesi del Giannone fosse apparsa nuova ed improvvisa, ma li pose in allarme l' importanza dell'opera e la serietà e la gravità delle affermazioni, più ricche di conseguenze politiche e sociali, che non quelle dei precedenti scrittori: li irritò poi molto il fatto che il Giannone non aveva creduto opportuno di chiedere l' *imprimatur* ecclesiastico.

Vennero così inscenate rumorose manifestazioni, le quali non si contennero nell' àmbito delle polemiche o delle discussioni, ma degenerarono in pubbliche escandescenze: preti e frati soffiarono su questo fuoco ed aizzarono il popolino, ignaro, fanatico, contro il Giannone, accusato come eretico, nemico della religione e della Chiesa.

Ma ascoltiamo lo stesso Giannone, che nella sua *Vita* ci lasciò ampie e interessanti notizie intorno a questi avvenimenti: " [Preti e monaci] non leggendo l' opera, ma secondo che gli era dato a credere, o mostrati alcuni pezzi tronchi, come gli veniva più acconcio all' impostura, furon subito persuasi, che io negassi nei vescovi l' ordinazione; negassi i miracoli; insegnassi il concubinato esser lecito; i pellegrinaggi a' santuari esser vani ed inutili; negassi il purgatorio e la venerazione ed intercessione de' santi;..... che io deridessi le particolari divozioni degli ordini, siccome ai domenicani quella del rosario, ai francescani quella del cordone, agli agostiniani quella della correggia ed ai carmelitani l' altra degli abitini e loro scapulari; e per ciò che riguarda ai Napolitani non si potè inventare calunnia più acconcia ai loro perversi fini, che di fargli credere che io negassi il miracolo del sangue di San Gennaro. I frati ed i monaci, temendo non perciò gli venissero a mancare gli emolumenti che traggono da queste loro particolari divozioni, come tanti baccanti cominciarono a declamare nelle loro chiese e nei confessionari, di predicarmi per eretico marcio!„ (2). Vi fu un Gesuita, il p. Niccolò Franco, che

(1) G. A. ANDRIULLI: *P. G. e l' anticlericalismo napoletano sui primi del Settecento*, in *Arch. Stor. Ital.*, XXXVIII (1907), pp. 93-136; e F. NICOLINI: *Op. cit.*, parte II.

(2) *La Vita di P. G. scritta da lui medesimo* a cura di F. NICOLINI, Napoli, Pierro, 1905, pp. 79-80.

non si peritò d'inveire dal pulpito contro il Giannone in più d'una chiesa di Napoli. E venne riferito al Vicerè, il cardinale d'Althan, " essersi nella piazza di Nido trovato un quadro, nel quale era dipinto il Giannone ch'era frustato sopra un asino, e che il popolo minuto l'avea preso tanto in odio che egli, il Giannone, aveva fatto bene a non comparire " (1). Il Consiglio Collaterale dovette occuparsi della cosa e volle fare opera moderatrice per sedare la pubblica commozione, ordinando che si sospendesse la vendita dell'*Istoria* e che monaci e preti non parlassero più del Giannone e dell' opera sua nelle chiese; il gesuita p. Franco venne espulso dalla Città (2). Eppure un biografo, il Panzini, narra che in quella seduta del Collaterale "v'ebbe d'alcuni reggenti, i quali furono d'avviso che s'avesse il Giannone a porre in arresto e tener custodito per alcun tempo "! (3).

Ma la Chiesa non disarmò nè allora nè dopo; la Curia Arcivescovile, infatti, scomunicò il Giannone, che vide, così, raffreddarsi i suoi amici e protettori. Gli fu consigliata allora la fuga. E dovè, nell'aprile del 1723, di nascosto, come un reietto, abbandonare la città, nella quale s'era formata, tra studi e stenti, la sua pensosa giovinezza e della quale egli a buon diritto poteva credersi un benemerito, essendo venuto a capo dell' opera sua.

Ma è interessante fermarsi su di un punto.

In quel dilagare, o, meglio, in quello scoppiare di maldicenze e di ingiurie contro l'autore dell' *Istoria Civile* ci sarà possibile sorprendere ed ascoltare la voce di ignoti poeti vernacoli, che, consigliati o istigati dai nemici del Giannone, vollero rendersi interpetri dell' indignazione e dell' odio del popolino e composero poesiole e sonetti, che furono divulgati e diffusi per le piazze e per le ville. Un' eco di queste canzonette raggiunse persino il Giannone sulla via dell' esilio, a Manfredonia, se così deve essere intesa un' allusione, che egli vi fa in una lettera, indirizzata, per l'appunto da Manfredonia, al fratello Carlo, il 30 aprile 1723: "Qui ho trovato sparse le solite canzoni sui miei libri presso alcuni preti ed ho scoverto che v' abbia dato fomento l'Ecc.ma N. N., onde ho bisognato di toglierli dagli inganni nei

(1) S. Volpicella: *Parere del Collaterale sui tumulti avvenuti per la pubblicazione della Storia Civile di Giannone*, in *Arch. Stor. Napol.*, I. (1876), p. 119 e segg., e Giannone: *Vita*, ed. cit., p. 80, n. 1.

(2) S. Volpicella: *Op. cit.*

(3) Lionardo Panzini: *Vita di P. G. premessa all'Istoria Civile* etc., Milano, Soc. Tipog. dei Classici Italiani, 1823, vol. I, p. 29.

quali erano. In luoghi più lontani e sicuri scriverò minutamente di questo fatto e stupirete in sentire che coloro che riputavamo amici sono stati i peggiori persecutori „ (1). Ma nelle altre lettere, che di lui si posseggono, non si trova più notizia al riguardo; nè ci è possibile pertanto sapere chi sia stato il “ cattivo consigliere „ nascosto in quell' *Ecc.ma N. N.*

Il p. Giuseppe Sanfelice, l' autore delle *Riflessioni morali e teologiche sopra l' Istoria Civile,* da cui il Giannone dice d'essere stato trattato “ con tanta piacevolezza e mansuetudine quanta usò Apollo scorticando Marsia„ (2), e chiamato eretico, malvagio, concubinario, villano, dottorello, leguleio, empio, scellerato, capo-demonio, ateo, senza-dio, senza croce „ (3), in un punto della sua opera ci dà un brevissimo cenno intorno a queste poesie antigiannoniane: “ Apparve l' *Istoria Civile....*; ma non andò guari e tanto si destò sdegno e bisbiglio ed esecrazione dell' opera detestabile, che Giannone dovette sentire qual prima sua e ben degna pena l' apparirne autore e leggersi nella fronte di lui il suo però infelicissimo nome, perchè già chiaro. *Si sparsero pe 'l volgo canzoni varie, componimenti e satire nella napoletana non illepida favella e udironsi ricantate ogni ora da ragazzi pe' vicoli e su le piazze.* Anzi venendo le donnicciuole e plebe minuta a rissa, dopo essersi caricate di parole ingiuriose e quanto sapeano villane, malmenando l'un l' altro qual uomo da niente, qual diavolo, qual capo infame, soleano, alla perfine, senza sapere o volere aggiungere altro di peggio, esclamare: *O Giannone.... !* „ (4).

Una collana di queste inedite poesie vernacole esiste in un codice manoscritto, posseduto dalla Società Napoletana di Storia Patria e capitatomi tra mano mentre lavoravo intorno al Capasso (5). In esso sono raccolti vari sonetti e poesie maccaroniche del Capasso, *la Farza de li Massari* attribuita al Velardiniello (6), la *Caputeide*, un poemetto in ottave, e altri componimenti dialettali, tra cui alcuni intorno a personaggi noti della Napoli dei tempi del Giannone.

---

(1) P. G.: *Epistolario raccolto dal figlio,* vol. I (1723), p. 57 [copia manoscritta posseduta dalla *Soc. Nap. di St. Patria:* XXXI, b, 4]; A. Pierantoni: *Lamenti di P. G.*, introduzione al *Triregno*, Roma, 1895, p. XXXVIII.

(2) *Vita*, ed. cit., p. 177.

(3) Ibidem.

(4) *Riflessioni morali e teologiche sopra l' Ist. Civ. del Regno di Napoli*, esposte al pubblico in più lettere familiari di due amici da Eusebio Filopatro [p. Gius. Sanfelice] e divise in due tomi, In Colonia, 1728, vol. I, pp 47-49.

(5) Questo codice (XXVIII, d, 15) fu già segnalato dal Nicolini, che ne dette un discreto cenno nella sua cit. bibl. Giann., p. 731.

(6) B. Croce: *Velardiniello e la sua inedita farsa napoletana*, in *Atti dell'Acc. Pont.*, XL, 1910.

Le poesie che c'interessano, in questo ms., sono diciannove sonetti: di questi, due sono composti in dialetto calabrese; uno è un *sonietto co' la coda* (lunga tiritera di 50 strofette); un altro, infine, opera del Capasso, ci era già noto, perchè già stampato: di questo diremo più innanzi (1).

Sono versi mediocrissimi, ma interessanti come documento psicologico e storico. Vi sono, qua e là, tratti efficaci per immediatezza e capacità espressiva, e trovate, anche, spiritose, alle quali la parlata vernacola conferisce talvolta un tono spigliato ed arguto. Ma, nel complesso, questi sonetti sono ben povera cosa; l'intenzione palese dell'ingiuriare e dell'offendere toglie ad essi ogni sostanziale valore poetico: quel " sonietto co' la coda ", ad esempio, è una lunga tiritera di male parole e di stupide considerazioni, alla men peggio versificate e rimate.

Chi fossero questi poeti non saprei dire; nè, del resto, sarebbe questa una ricerca utile, anche se possibile. Poveri versaioli, certo, furono; ispirati e istigati da preti e monaci, se non forse preti e monaci essi stessi; e di ciò un segno potrebbe essere il fatto che vi s'intravvede qua e là la ritorsione di certe particolari accuse, imputate dagli ecclesiastici al Giannone e di cui lo stesso Giannone ci dà notizia in quel luogo della *Vita*, che abbiamo ricordato. E dovettero essere molti o almeno assai fecondi poeti, se il Capasso, alludendovi in quel sonetto, dice che facevano " *a ciento a ciento li soniette* "! E saranno state queste poesiole composte nel 1723, tra il marzo e l'aprile, prima della fuga del Giannone, se in taluna di esse si consiglia all'autore dell'*Istoria Civile* di svignarsela, se vuole salva la pelle.

Leggiamo il primo sonetto; il lettore, intanto, ci perdoni qualche parola grassa:

A lo seg. Pietro Giannone pe' la Storeja soja mo' stampata a Napole.

Da vint'anne che stiente, sio' Giannone
E po' ch'aja fatto? Na coglionaria.
Chi te l'ha posta 'nchiocca, qua' coglione
O te l'ha fatto fa chillo che scria (2)?
Dimme co' beretà, non di' buscia
Siente o non siente la Relegejone?
Chi Cristiano fatto l'avarria
Mescà co' male tante cose bone?

(1) Vanno da c. 20 a c. 33 del ms.

(2) *Chillo che scria*: il diavolo. *Scriare* vale *distruggere*.

Ognuno te tenea pe' n'ommenone
E mò ch'aje data a luce sta pazzia
Tutte te teneno pe' n' anemalone.
Io mo' se fosse a te, sa' che farria?
P' acquestà nnore e reputazione
Di casa a' l' Incorabile jarria (1).

Povero Giannone! Degradato nella scala zoologica da grande uomo a *n'anemalone!* In quali giudici era capitata l'opera sua! Dunque l' *Istoria Civile* era opera diabolica. Anzi in essa, a dire dell'autore d'un altro sonetto, il Giannone:

Relegejuse e sante e Papa e Cristo
Iastemma a muorte e forfoceja (2) attunno!

E gli grida: Anticristo! E a furia di meditare sul suo nome ne cava quest' anagramma: *È Nnantecristo o peo?*

Il Nicolini, nella sua citata bibliografia, ricorda, a questo proposito, alcuni " anagrammi purissimi ", che qualche concettoso segretario dell' abate Palazzi di Selve, se non proprio egli stesso, si divertì a scrivere in calce a una copia del *trattato contro le scomuniche e invalide*, conservata nell'Archivio di Stato di Torino (mss. G, mazzo V, n. 17). Con " Pietro Giannone " egli compose: " Piango in eterno ". " E però t' inganno "; e con " Dottor Pietro Giannone ": " Derotto piango in eterno " e " Inetto e pronto negherò Dio ". Arzigogoli preteschi! (3).

V'è in questi sonetti tutto un florilegio d' insulti e di male parole; gliene lanciano in viso d' ogni sorta. Sentite: " Faccia d' Arpia "; " tezzone nigro "; " Figlio de Mustafà " ; Varva d'annecchia "; " Razza de cane ".

Uno si rivolge al Cielo ed impetra:

Uh Cielo 'nprofonna sto ngnorante
Paglietta annegrecato ed appestante!

E un altro:

Fete st'opra toja cchiù peo d' a' pesta
Ca lo fieto è arrevato nzì a lo Vasto!

(1) L'ospedale degli Incurabili accoglieva e custodiva, in quel tempo, anche i dementi. Cfr. G. M. Galanti: *Breve descrizione della Città di Napoli e del suo contorno*, Napoli, 1792, p. 117.

(2) *Forfocejare* vale *tagliuzzare con forbici* e, in traslato, *vituperare*.

(3) F. Nicolini: *Op. cit.*, p. 132.

Ed è perciò che gli dice:

Saccie ca 'nchiste livre ch' aie stampato
Ogne parola è no sproposetone
E si no' l' arde tu si strascenato.

E si rallegra, con gusto tutto partenopeo, nella visione d' un colossale falò:

De' livre se farà no gran montone
Con darce fuoco dinto a lo Mercato
E ncoppa abbruscerà Pietro Giannone!

E un altro invita i monaci a dargli addosso con gli scarponi e le corregge:

O Fratacchiune belle, che s'aspetta?
Zuoccole su'! Correia fatte 'nnante!

E l'ammonisce:

Co la Chieseia e le Sante non se ioca!

Ma vi sono qua e là, come dicevo, delle trovate spiritose.

L'autore d'un sonetto si mostra preoccupato della sorte del Giannone: il Cielo lo sdegna, l' Inferno pur anche, proprio come gli ignavi danteschi. E allora? E dà un buon suggerimento per risolvere la cosa. Sentite:

E dove mettarrimo sto Giannone,
Che tutte le bertute ha sfravecate (1),
A lo Cielo, a la terra o nzanetate
Dove stanno chill'autre co Prutone?
Lo cielo no' lo vo' sto forfantone,
Pocca Cristo e le Sante ha stroppejate;
La terra se lo sente (o che piatate!)
Tremma, strilla, s'arraggia e chiamma truone.
Lo nfierno n'ha paura e Farfariello
Abbarreia la porta e attiento stace,
Cca chisto è cchiù Dejavolo de chillo.
Mettimmelo a la forca, se ve piace
Ca stando appiso a ffa' lo papariello (2)
Chi lo vo' se lo piglia e stammo 'npace! „

(1) *Sfravecare* vale *rovinare.*

(2) *Fare lo papariello* vale *dar calci all'aria*, essere cioè impiccati. Cfr. D'Ambra: *Voc. nap. toscano*, Napoli, 1873.

Un altro, con tono cordiale, gli dà un consiglio; non vuole che si scomodi sino all'Inferno: il fuoco è più vicino, c'è il Vesuvio.

La strada de lo nfierno è longa assaie
La via dritta io te l' annevino,
Ca pe' cient' anne manco arrevarraie;
Se vuoie abbrevejare lo cammino,
Giannone, 'ntienne a me, ch' arrive craje (1).
La montagna de Somma è cà bicino!

Comunque, in attesa del giudizio divino, si prepari a ben morire e faccia testamento. Ed ecco bella e fatta la bozza dell'atto:

Pietro Giannone lo scrittore nobele
Vo' fare testamiento, e non so' favole;
All' Olandise vo' lassà li mobile
E all'Ancrise (2) vò lassà li stabole (3).
A li scauzuni (4) e aute gente ngnobele
Lassa tielle (5) spite (6) spate e sciabole;
L'opra soja lassa a Constantenopole (7)
Lo cellevriello lassa a l'Incorabile.
Le vraccia co' lo core vo' che stiano
Sotto chelle colonne de San Paolo (8)
E le stentine a li cane se diano.
Lassa po' ch'a lo ponte (9) co' no stravolo (10)
L'aute doje parte strascenate siano.
E l'arma (11), a chi la lassa? A lo diavolo!

I due sonetti calabresi stanno sul piano dei napoletani. Solo in

(1) *Domani.*
(2) *Gli Inglesi.*
(3) *La casa.*
(4) La gente di strada: i " sanculottes ".
(5) *Padelle.*
(6) *Spiedi.*
(7) In mano ai turchi, infedeli come lui.
(8) Antiche colonne superstiti del tempio di Castore e Polluce e poi adattate alla chiesa di S. Paolo. Cfr. G. A. GALANTE: *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, 1873, p. 170.
(9) Il Ponte della Maddalena, sul Sebeto, dove si trasportavano i cadaveri degli Scomunicati. Cfr. DE LA VILLE SUR YLLON: *Il Ponte della Maddalena*, in *Nap. Nob.*, VII, 154.
(10) Sorta di *carretto.*
(11) *L'anima.*

un punto, si nota il temperamento focoso del meridionale, che vuole senz'altro passare a vie di fatto:

Tutto m' aggrizzu!
Pigghiate lu livru, fide d'aluzzu (1)
O no curtieddu cierto ti lu 'mpizzu!

***

Ma ecco che tra questo coro di arrabbiati versaioli si leva la voce tagliente ed arguta di Cola Capasso, il poeta geniale, il giurista celebre, l' amico devoto del Giannone. Il Giannone aveva conosciuto il Capasso in uno dei dotti convegni dell'Accademia Palatina, istituita nel Real Palazzo dal vicerè duca di Medinaceli, il 20 marzo 1698 (2); quest' amicizia confortò non poco il Giannone nelle sue disavventure e si mantenne costante e cordiale, avvivata e rinsaldata dall'affinità del sentire e del pensare, che accomunava lo storico e il giurista nei movimenti culturali del tempo.

Il Capasso aveva, per così dire, collaborato all'*Istoria Civile*, nata, cresciuta sotto gli occhi suoi, arricchitasi di osservazioni e correzioni sue; ne aveva, infine, fatto un caldo elogio, come censore civile, nella, sua Relazione al Consiglio Collaterale (3). Vestiva l'abito sacerdotale ma era uomo liberale, mente aperta alle voci nuove del tempo: quello scoppiare di maldicenze e d' ingiurie contro il Giannone dovè certamente irritarlo. Erano i momenti nei quali la miseria e l' ipocrisia degli uomini gli mutavano la penna in sferza. E gli uscì allora questo sonetto (4), che piace rileggere dopo tante invettive e contumelie:

---

(1) Qui sta come esclamazione. Per gli altri significati della curiosa espressione cfr. D'Ambra: *Op. cit.*, sotto "Aluzzo".

(2) Cfr. *Vita cit.*, pp. 37-8.

(3) Per i rapporti tra il Giannone e il Capasso vedi ancora la *Vita* cit., a pp. 38, 67, 74, 92, 173, 183, 197, 222 e 228; e Croce: *Bibl. vichiana*, in *Critica*, XV (1917), p. 290 e segg.

(4) Questo sonetto, che si trova in molti manoscritti, fu già messo a stampa dal Mormile nella *Giunta ai Sonetti in lingua napoletana di N. C.*, (in appendice alle *Opere inedite di N. C.*, Napoli, G. Reale, 1870, p. 18) e riprodotto poi dal Chiurazzi (*Sonetti editi ed ined. in dial. nap. di N. C.*, Napoli, Tip. del Progresso, 1876, p. 247), che lo annoverò, a torto, fra la serie dei sonetti costituenti le *Alluccate contro li Petrarchiste.*

Giannò te mormoreja chesta canaglia
Che fanno a ciente a ciente li soniette
Contra li livre tuoi. Lassa l'apprietto (1),
Nè dà resposta a n'aseno che arraglia.
Lo bestito da reto chi te taglia
Saccio che 'ntafanarejo te lo miette (2);
Non dubbetà de muonace e barrette (3)
Ca non te po' abbruscià fuoco de paglia.
Vorria sapè' chi songo st'anemale
che chesta storeja toja hanno lejuto
Senza che se mettessero l'acchiale.
Oggi uno pensa a fare lo saputo
quanno de n'ommo buono dice male:
E isso sarà n'aseno vestuto.

A questo sonetto del Capasso si rispose dagli arrabbiati versaioli, ma, certo, con poca forza e con nessuna fortuna: Non faccia la voce grossa Cola Capasso! Prenda il compasso, e si misuri; è uomo dotto, sì, ma è sempre un *provinciale* e da meno degli altri:

Pocca quanta bertute, ch'aje stepata
Dinto a sto cuorpo tujo, Cola Capasso,
Che tutte l'autre granne alletterate
Taglie e retaglie e fai tanto fracasso,
Lassa la lingua e piglia lo compasso:
Mesurate na vota 'ncaretate,
Ca accossì vedarrai la veretate
Ca de scienze non fai quarche gran scasso.
Sì dotto sì, ma a chisto gran Paese
Nfra le sacciente non può fa' lo gallo.
Di te che se derrà? Sì no Pogliese!
. . . .

Ma non fu, purtroppo, un *fuoco di paglia*. E il Giannone, costretto alla fuga e ad un'esistenza randagia, troncata poi così miseramente, non riuscì a vincere le ire e le vendette nemiche, delle quali questi sonetti vernacoli possono considerarsi come una prima avvisaglia.

GUIDO RISPOLI.

---

(1) *Angustia, affanno.*
(2) Frase scurrile; vale *fregarsene.*
(3) La berretta dei preti; qui sta per *preti.*

Nota. L'amico Domenico Zangari, appassionato cultore di memorie calabresi, mi fornisce un documento, in cui sono trascritti due sonetti contro il

Giannone, l'uno in italiano, l'altro in dialetto calabrese. Quest' ultimo porta la data del 1802 (altro che "parce sepulto,,) e sembra fattura di un tal "Gian Giacomo Mustazzu Calabrisi,,, sindaco di Paola. Il Giannone v'è chiamato "luteranu,, e degno di essere arso "intra la pici,,. Il sonetto in italiano rimonta, *forse*, a tempo di molto anteriore, perchè vi si accenna al Giannone come ancora in vita; eccolo:

Condanna per Pietro Giannone

Muora l'empio Giannone, e se finora
Visse a' danni del mondo, or paghi il fio;
Preparate il capestro, e 'l fuoco ancora
Ministri, al suo morir, così voglio io.
Con tre leggi convien l'empio che muora,
Se tre leggi sprezzò, perfido e rio;
Tre condanne pur egli abbia per ora,
Se offese me, il Vaticano e Dio.
Di abbatter tutti tre, fu la sua cura,
Di punirlo, a tutti tre corre l'impegno:
La pena col fallir vada a misura.
Io lo privo di vita in su di un legno,
Lo privi il Vatican di sepultura
Da sè lo privi Dio e dal suo regno.

È chiara in questo sonetto l'allusione al *Triregno* e ai tre poteri: il celeste, il papale e il terreno. Credo che parli in prima persona la *giustizia,* simbolo del terzo potere.

Ho trascritto il sonetto, per quell'importanza che può avere come documento, e perchè inedito e ignorato. Ma nè questo nè l'altro in calabrese hanno alcun valore poetico; sono, perfino, inferiori ai napoletani, dei quali abbiamo discorso.

Versi popolareschi e inediti della Napoli del '700

Il Settecento è un secolo dalle tendenze disparate e dalle idee antitetiche, ma ricco, più di quanto siasi creduto sinora, di pensiero e di energie, capaci di svilupparsi in seguito e che, a prima vista, potrebbero apparire proprie di tempi posteriori. Si suole ricordare del Settecento più il cattivo che il buono, in quanto, non senza leggerezza, si riconosce in esso un secolo più accademico che novatore e pensatore; un secolo, però, che, non a torto, il Natali definisce " due secoli l'un contro l'altro armato " (1).

Se, durante il periodo spagnolizzante, la servitù politica e la smascolinatura letteraria molto spesso si accordano, accanto all' arte fittizia—senza parlare di quello che si va movendo nei diversi campi del pensiero—non manca, d'altra parte, nascosta e quasi sperduta, qualche manifestazione spontanea, se anche rozza, in chi scrive per uno spontaneo moto dello spirito o in chi, comprendendo l' avvilimento dei tempi, leva franca e ardita la voce. Esempio tipico alcuni versi composti a sfogo del popolo napoletano, gemente sotto i ceppi di un governo oppressore, e il cui testo, finora inesplorato, si trova in un manoscritto della Biblioteca Nazionale di Napoli, dalla segnatura XIV, G, 8, e dal titolo *Poesie intorno ai guai dell' anno 1764*. Non sarà inutile occuparsene, essendoci e dell'importanza letteraria, per la singolarità e realtà della materia, e dell' importanza storica, in quanto si coglie in essi il fremito di un popolo stremato e invilito. Spiace che essi non portino il nome dell' autore; non senza ragione, però, questi celò il suo nome, avendo egli parlato troppo liberamente contro certi malvagi governatori.

---

(1) GIULIO NATALI: *Idee, costumi, uomini del Settecento — Studi e Saggi letterari*, Torino, S. T. E. N., 1916, p. 235.

Dei componimenti della raccolta (1) il più importante è il primo, intitolato *Partenope a piè del Re Cattolico;* gli altri muovono da ispirazioni consimili e sono, specie alcuni, di piuttosto tenue argomento e di forma troppo pedestre

Quale il contenuto delle quarantadue strofe in ottava rima del primo componimento?

La città di Napoli, durante la reggenza di Ferdinando IV di Borbone, sovrano giovane e inesperto, che affida il governo alle male arti dei ministri, si rivolge, umile e pietosa, a Re Carlo, affinchè osservi quanto essa sia diversa da quella che era sotto " il suo giusto governo "; di qui le giuste considerazioni sulla carestia, cagionata dai cattivi ministri del regno e promossa dai così detti cavalieri, che non hanno distribuito al popolo il frumento, secondo il volere del re. Partenope, dunque, misera e dolente, per informare appieno il re dell'estrema penuria popolare, gli descrive gli episodi più tristi, che si svolgono nelle sue piazze desolate, e gli dimostra, insieme, che i vincoli degli affetti, anche, più sacri e le leggi, anche, più inviolabili della natura s'infrangono di fronte al governo deplorevolissimo e alle infamie e turpitudini degli amministratori; invoca, quindi, da Re Carlo che sfratti ministri così crudeli e inumani. Non manca però di eccettuarne uno, che loda e rappresenta quale fedele imitatore di Carlo: il Tanucci, il solo che abbia sostenuto i suoi figli in tanta avversità, il solo da cui si speri una effettiva e reale riforma. Nè manca, infine, e di augurarsi che qualcuno le restituisca, con prudenza e giustizia, l'ordine e la vita, e di affidarsi, anche, sperando e con atto di devozione, al suo sovrano.

A chiosa, poi, delle condizioni storiche, che ne ispirarono l'autore, si consulti quanto scrive Pietro Colletta, riferendosi al 1759, epoca della partenza di Carlo Borbone da Napoli per la Spagna e della relativa reggenza, affidata, ministro il Tanucci, al secondogenito, detto Ferdinando I: di quella reggenza, sotto cui, per l'appunto, si verificò la carestia, di cui si parla nel nostro componimento. Leggiamo: " Nell'anno 1763, per iscarso ricolto di biade, i reggitori si affrettarono a provvedere l'annona pubblica, i cittadini la privata; ma volse in danno il rimedio, però che il molto grano messo in

(1) Il manoscritto contiene: *a*) *Partenope a piè del Re Cattolico*; *b)* 29 quartine intitolate *La bocca della verità; c)* Pochi versi in dialetto siciliano, in bocca a un siciliano, su ciò ch'egli ha visto a Napoli; *d)* 8 sonetti in italiano e 19 in dialetto napoletano; *e*) Settenari ed endecasillabi alternati, in bocca a un giovane che torna a Napoli, dopo 5 anni, al tempo della carestia; *f*) *Partenope a piè del Re Cattolico per la 2.ª volta*, in 54 ottave; *g*) Altri sonetti in italiano; *h*) *Parlata del Padre Rocco in reggenza contro un Pedante.*

serbo, soccorrendo i bisogni avvenire, trascurando i presenti, fece la penuria nel cominciare dell'anno 1764 certa ed universale. Le inquietudini e i lamenti del popolo, i fatti del governo, l'avidità dei commercianti e i guadagni che vanno congiunti ad ogni pubblica calamità produssero danni maggiori ai pericoli; si vedevano poveri morir di stento; si udivan vuotar magazzini e fondi; poi furti, delitti, rapine innumerevoli. La reggenza, prefiggendo alle biade piccolo prezzo in ogni terra o città, desertò i mercati, dicendo non vera la penuria, ma prodotta da monopolisti, concitò turbolenze; spedì nelle province commissari regi e squadre di armigeri a scoprir depositi di frumento, metterlo a vendita dei mercati, e punire (diceva l'editto) gli usurai, nemici dei poveri... S'ignora quanti morirono di fame e quanti nei tumulti; gli uni e gli altri non computati per negligenza, o non palesati per scorno di governo...... „ (1).

Ma questo stato di cose, sì grave e sì tristo, è da credere non si determinasse tutto in una volta, eletto appena re Ferdinando; attenuato, forse, e coperto dall'abile tatto di Re Carlo, si svelò, poi, partito costui per la Spagna, in tutta quanta la sua tragica realtà. Al tempo di Re Carlo, infatti, si annoveravano nella capitale, come osserva lo Schipa, ben venticinquemila accattoni; a quel tempo, inoltre, " nel 1741, appunto pel caro dei viveri, un tumulto popolare recò oltraggio alla stessa persona del Re „ (2).

Ma il popolo non ricerca, come lo storico, le cause intime e remote dei fatti; esso li giudica nella loro ultima forma compiuta, secondo l'aspetto che essi, per caso, abbiano assunto nella circostanza. Il popolo, dunque, napoletano considerò quale causa del suo male la partenza di Carlo: si rivolse perciò a lui supplichevole. Come può vedersi, mettendo in relazione la descrizione del Colletta con alcuni tratti del componimento, la materia di questo è così veridicamente storica e realistica da illustrare, in più parti, e con efficacia maggiore o minore, lo stato effettivo delle condizioni del tempo. Per chi, poi, s'interessi a quegli avvenimenti e ai particolari, che l'ignoto e incolto autore riproduce, se non con arte, certo, e non di rado, con efficacia, detti versi acquistano importanza, anche perchè scritti mentre l'Arcadia bamboleggiava nella maniera più strana e più goffa, smarrito ogni senso del reale e del vero.

Il nostro componimento, per la sua singolarità, può accostarsi ad altri, non moltissimi invero, ma dello stesso genere.

---

(1) P. Colletta: *Storia del Reame di Napoli*, II, 2.

(2) M. Schipa: *Il regno di Napoli al tempo di Carlo di Borbone, Cap. XIX*, L. Pierro, 1904.

I componimenti, che rappresentino, in forma disadorna e trascurata, i gemiti del popolo in preda alle malversazioni spagnuole, il più delle volte, sono tra le espressioni più sincere dell'epoca, la quale coltivava una letteratura e un'arte lontane dalla vita. Appartiene, per esempio, al secondo decennio del secolo XVII il *Pianto d' Italia,* componimento di quarantatrè strofe in ottava rima — una in più del nostro — sul cui autore si è molto discusso tra gli studiosi (1). Uno di essi, il Parrella, in appendice ad un suo articolo, riporta una *Miscellanea oratoriana,* che conta ventisette componimenti, diretti a principi italiani e stranieri; componimenti, che, in maggior parte, stando tra la filippica, certo non letteraria e artisticamente fina come quella del Tassoni, e la supplica ingenua, mettono a nudo le miserie della patria schiava e serva degli Spagnuoli.

A leggere i versi, messi in bocca a Partenope e che illuminano un periodo storico con grande precisione di particolari e con la rappresentazione degli affetti di tutto un popolo, torna al pensiero un'altra carestia: quella milanese, cioè, che avvenne anche durante la dominazione spagnuola, e che Alessandro Manzoni rappresentò così bene, a distanza di due secoli, creando, tra la ricerca storica e la ricostruzione fantastica, e con la potenza della sua immaginazione, episodi, che le nostre strofe neglette riproducono, quasi allo stesso modo, dal vivo e dal reale. L' assalto ai forni; i danni causati dal trambusto popolare; i moti violenti e miserandi della plebe; la repressione inconsulta della polizia e ogni altra cosa che di violento e di pietoso accompagna una sommossa: tutto ciò si trova descritto in questo componimento con ricchezza e verità di colorito storico. Poichè, pur a traverso la povertà della lingua e della sintassi, pur a traverso la rozzezza della locuzione e del verso, le scene, che si rappresentano e che, svolte con naturalezza, sono tenute abilmente insieme dal pianto di Partenope, hanno dei tratti efficacemente realistici, oltre che varietà e agilità di movimento; anche ciò, dunque, che si trova in esse di troppo ingenuo, finisce col non dispiacere, perchè lontano dalle lambiccature retoriche del tempo.

Intanto questo quadro terribile della vita del Settecento napoletano è ignoto, mentre le vicende, egualmente tristi, della vita milanese del secolo XVII ebbero la fortuna d' essere immortalate dal soffio divino dell'arte. Tuttavia quei gridi disperati di Partenope esprimono il fremito doloroso, ond'era agitato, sotto la crudeltà borbonica, il popolo meridionale: quel popolo, che, straziato e divincolantesi tra le catene della servitù, insorge minaccioso e, consapevole della cruda real-

(1) *Rassegna critica della letteratura italiana,* Napoli, 1899, IV, 209 e sgg.

tà e dei diritti conculcati, bolla di giusta infamia i fautori della sua rovina. Non molto più tardi questo stato deplorevole di cose verrà studiato dagli Economisti, che dovranno preparare lo spirito della imminente vindice Rivoluzione: il salernitano Antonio Genovesi pubblicò, infatti, nel 1765, le sue lezioni di economia politica, per la cui elaborazione non può non aver derivato suggerimenti dalle vicende storiche ricordate.

APPENDICE (1)

Partenope a piè del Re Cattolico

1.

Carlo, Signor, questa città che miri
Al tuo piede real, che geme e langue
E, di lagrime ingombra e di sospiri,
Versa da più ferite il proprio sangue,
Sol' a te vuol serbare i suoi martìri,
Pria che rimanga, per la fame, esangue:
É Partenope tua, ch'ancor conserva
L'idea di quand'era tua figlia e serva.

2.

Guardami! mi conosci, oh Re Paterno?
Mi lasciasti così quando partisti?
O sotto il giusto tuo dolce Governo
Ebbi simili offese e giorni tristi?
Quando si trova in mezzo al tetro inverno,
L'està desia, e i fruttuosi acquisti,
E dice il Pastorel: dove soggiorna,
Primavera gentil quando ritorna?

3.

Tornerà, tornerà quel tempo amato,
Che il tuo Germe Real clemente, e giusto,
Giusto al segno prefisso, e destinato
Da te suo grande genitore Augusto,

(1) Il testo del componimento studiato viene riprodotto integralmente; se ne corregge soltanto qualche errore grossolanamente ortografico, dovuto forse al copista.

Farà di nuovo questo suol beato,
Più sagace, più adulto e più robusto;
E allora, oh quanti, ch'ora son Giganti,
Ritorneranno ad esser nudi Infanti.

4.

Intanto ascolta, eccelso Re, fin dove
È giunta ormai la carestia, la fame,
Nè più terribil noia s' intese altrove,
E di tanti spezzar l'annoso stame:
Fame che non mandò l'eterno Giove
A desolar quel caro tuo Reame,
Ma cagionata da color che sono
Del tuo gran Figlio i più vicini al Trono.

5.

Dal seno sciolsero le vele i legni,
Carchi di biondo, anzi natio frumento,
Ed appagando gli odorosi ingegni
In altri lidi trasportolli il vento;
Riduce a questi scelerati segni
Anche i nobili miei l' oro e l'argento;
Dunque che far dovranno i vili e gli empi,
Quad' han da' Cavalier sì brutti esempi?

6.

Tosto giunge l' Inverno, e già si sente
Mancar a' tuoi fidi vassalli il vitto;
Ecco vola un Ministro, e immantinente,
Va pubblicando altrove il Regio Editto:
Olà chi ha del frumento, e non repente
L' espone, è reo di capital delitto.
Ma poc'effetto ebber al mondo in faccia
Il Ministro, l' Editto, e la minaccia.

7.

Cresce la fame, e già riduce il basso
Popolo a saccheggiar l'esposto pane.
All' impensato e temerario chiasso,
La Coccagna gentil nuda rimane,
Ma, crescendo va più da passo a passo,
Alla sera peggior sembra il dimane:
Cresce con il timor ancor la brama,
E pane, pane sol si cerca e chiama.

8.

Ecco mancar ne' posti il pan di piazza,
Ecco il popolo corre in cerca d'esso,
Chi suda, chi minaccia, e chi schiamazza
E chi ne resta orribilmente oppresso;
Uno il competitor con ferro ammazza,
L' altro commette differente eccesso;
E già da tutti la pietade è spenta
E la brama di pan furor diventa.

9.

Tutto è orror, tutto è morte, altro non senti
Pane cercar e attorno i forni vanno,
Ma per colmo dei guai e dei tormenti
I forni co' cancelli chiusi stanno.
I soldati a cavallo, e solo intenti
A farli discostar, strazio ne fanno,
E del sangue fedel, senza pietade,
Fann' empiamente rosseggiar le strade.

10.

Oh qual pietade era il veder chi langue
Col danaro alla man, e agli occhi il pianto,
Cader sommerso nel suo proprio sangue,
E col desio di pan morir fra tanto,
Chi soffogato in piè restar esangue,
Chi sotto calci di cavalli infranto,
E chi con urti fieramente oppressi
L' alma spirar sopra i cancelli stessi.

11.

Non v' è strada, in cui due o tre non stanno
Morti al suol col lume a capo, e senza,
Molti confortatori intorno vanno
Prestando a' moribondi ogni assistenza.
Ma sempre più, crescendo il lutto e 'l danno,
Tutto il popol si volge a penitenza,
E vecchi e bambinelli ancor di latte,
Scalzi mortificar le carni intatte.

12.

Esce il pane da' forni e un stuol armato
Lo circonda, lo siegue e l' accompagna,

Col ferro nudo in mano ogni soldato
Il Popolo dal pan scosta e scompagna.
Chi più ardito s'avanza è già piagato,
Chi cede per timor cede e si lagna,
E per lo più tutto l'accolto stuolo
Vede il pan, non l'assaggia, e cade al suolo.

13.

Sterpi vomita quello in faccia a terra,
E l'erbe trangugiate escon spumose;
Questo digiuno da più dì rinserra
Nelle viscerc sue carni schifose.
S'ode da quando a quando un serra serra
E vedi già tutte le genti ascose,
E deserte le vie spirar per tutto
Morte, strazio, spavento, orrore e lutto.

14.

Signore, io vidi un fanciullin dal petto
Cader, mentre succhiava il latte, e il sangue,
E rotolar l'afflitto pargoletto,
Mentre la madre agonizzava, esangue.
Lo vidi anch'io di nuovo al petto stretto
Più che si stringa al tronco un'erba, un angue;
E succhiar fra la pioggia e la gelata,
Mentre la madre era di già spirata.

15.

L'onorata donzella invitta sempre,
Che sprezzò gemme ed òr, vinta rimane,
Variando pensier, cangiando tempre,
Già vende l'onor suo per puro pane.
L'onorata matrona, a cui si stempre
L'adoratore, ed apre invan la mano,
Or vinta dalla fame a forza cede
Ed agli artigli suoi l'onor concede.

16.

E pur di tante stragi e tanto danno
Chi n'è colpa io lo so, tu pur lo sai
Che governando noi a gara fanno
Per procurarci sempre più de' guai.
Io non nomino alcun nè li condanno,

Perchè di lor che potrei dir giammai?
Tocc' a Dio, tocc' a te punir quest' empi
Ed escluderli estinti ancor da' tempî.

17.

Io ridotta a tal segno? Io presso a morte?
Io languir per la fame e in tanto duolo?
Ah tu lo sai, Carlo Clemente, e forte,
Se fertil sia qnel tuo Sebezio suolo;
La fama veritiera ha di già scorte
Da Battro a Nil le tristi nuove a volo;
E dice ognun: come per pochi indegni
Il granaio del Mondo è a questi segni?

18.

Vedi a fasci portar legati insieme,
Di notte, i morti sopra carri a posta;
Vedi un stuol che agonizza in terra e geme,
E appena un sol confortator s' accosta;
Vedi cercar, nell' ultim' ore estreme,
Pane, e senza ottener nemmen risposta,
Morir di fame, nel fatal periglio,
Il marito, la moglie, il padre, il figlio.

19.

Madre vid' io portar un figlio amato,
Morto di fame su le braccia istesse
E fra quelle poc' anzi era spirato,
Mentre la madre un svenimento oppresse;
Altre poi vidi, dopo aver baciato,
Un figliuolin pregar chi sel prendesse,
E ritrovato chi n' avea desio,
Dividersi per sempre, e dirsi addio.

20.

Fin l' oro a metà meno i compratori
Da chi vende per fame oro non vonno,
E van così insensati i venditori
E nemmeno col pan cambiarlo ponno.
Van sopra i banchi, e lì gli apprezzatori
Per dar cinque o sei scudi almen ne vonno
Trenta di gemme ed òr; ma che si dasse
Volle il pio Re istesso, e s' impegnasse.

21.

Per avere un carlin gira due giorni
Un pover cittadin, sopra d'un pegno,
Va famelico poi d'intorno a' forni
Per ottener l'alimentar sostegno.
Ma riceve colà villani scorni
Dal popol folto e dal soldato indegno,
Ed invece del pan ritorna poi
Ferito a morte in braccia a' figli suoi.

22.

Piaccia al ciel, e fosse sol di grano
Quel pane che s'ottien, raro e co' stento,
Ma di rubare il desiderio insano
Ha il rimorso del core affatto spento.
Chi cenere vi mischia in moto strano
E chi legname in cento guise, e cento,
Signor, lo credereste ?, e v'è financo
Chi mischia alla farina il marmo bianco.

23.

Rubano i capi e dan cattivo esempio,
Ruban da' forni anche i padroni avari,
Ruba ogni subalterno infido ed empio,
Rubano tutti sol per far danari;
Ruba il soldato e fa nefando un scempio,
Ruba il garzon co' modi assai più rari:
Ruba il vil cittadin, vendendo poi
Il pane a doppio prezzo a' soci suoi.

24.

Ecco il cattivo esempio a che riduce
La città, le province e tutti i regni,
E dissoluto e ribellante un duce,
Sono i soldati scellerati e indegni.
Quando i capi non son altri di luce,
Ed arrivan rubando a questi segni,
È meraviglia poi che il vil s'accenda
Di brama egual e il tristo esempio apprenda ?

25.

Piacesse a Dio, e il grano tolto a noi,
Per cui rimasi siam tutti mendici,

Gl' indegni usurpator non desser poi
A pubblici ruffian, e meretrici.
Questi son quei patrizi e quell'eroi
Intenti a far i cittadin felici;
Oh vergogna! oh rossor!, ed è chiamato
Ladro, chi sol per fame è a ciò portato?

26.

Ognun al suo molin l'acqua ritira,
Ognun pensa per sè accozzar dell'oro,
Poco li preme che il tuo regno spira,
E che l' anima perde, ed il decoro;
Dell'eterno fattor non teme l' ira
Perchè del sangue suo formi un tesoro,
Della patria omicidi iniqui e rei,
Senza onor, senza fede, epicurei.

27.

Solo il mercato co' suoi contorni è stato
In festa ognor: vive per sè ridente,
Anzi il povero stato ha già cangiato,
È già d' oro guarnito e rilucente;
Ah così vuol l'empia ragion di stato,
Ah così vuol chi ha corrotta mente,
Ma non vuole così la legge e Dio,
A cui son sempre uniforme anch'io.

28.

Viene gonfio di sè quel popol fello
Che forse, e senza forse al gran cimento
Sarebbe il primo a divenir rubello,
E spiegar tosto le sue vele al vento.
Ma il popolo civil ah! solo è quello,
Che si muore di fame, ed è contento,
E pur per il tuo figlio, ovunque vada,
Sarebbe il primo ad impugnar la spada.

29.

Il popol vil va ne' cancelli, e trova
Il pan, con urti, e con schiamazzi l'ave,
Il civil cittadin non lo ritrova
E teme esporsi a quel periglio grave.
Il cavalier si fa la legge nuova

E 'l pan col figliuoletto ave e riave
E 'l pan togliendo a' fidi suoi vassalli,
Ne alimentano poi cani e cavalli.

30.

Ecco tanti cancelli a vol formati,
Dove il guardo real giunger non puote,
E dove giunger può l' han già levati,
Priachè ritorni a tramontare il sole;
Di maccaron son tutti i posti ornati,
Ma guarda, non può dir un che ne vuole:
Bandi, editti, consulte a cento a cento,
Ha tutte riformate in un momento.

31.

Come più riparar se fatto è il danno?
Resta solo il rimorso, e 'l pentimento,
E per chi n'è cagion ora non hanno
Dolor di un regno poco men che spento;
Anzi disse un ladron: che specie fanno
Al re, se muoion mille ogni momento?
Centomila person credo a mio senno,
O morti o vivi al re premer non denno.

32.

Oh bestemmia esecranda ed infernale!
Mostro, pensier il più crudele e rio!
E possibil sarà, che questo tale
Abbia fede cristiana, cred' in Dio?
Carlo, pietà, la destra tua reale
Questo sommerga in vergognoso oblio;
Ei s'estingua e sua casa, e non ci resti
Orma d' abitator che la calpesti.

33.

Se tua provida man, che sempre a noi
Fece il ben, non s' impegnava a volo
E da' lidi stranier e lidi tuoi
Non soccorreva il mio' Sebezio suolo,
Che sarebbe di noi? Ditelo voi
Che ancor nel petto conservate il duolo,
Garbati cittadini, amati figli,
Fedeli ancor ne l'onde e ne' perigli.

34.

Trecentomila e più periti sono
Per cinque o sei barbari ingiusti ed empi,
E pure han cuor d'avvicinarsi al trono,
E divoti apparir ne' sacri tempî.
No: per questo da Dio non v'è perdono,
Parlan pur troppo chiari i sacri esempi;
Ma tu c'hai di due mondi il freno in mano
Esserne dei il punitore umano.

35.

Un solo, un sol troppo prudente e saggio,
Imitator di tua Real clemenza,
Di te sol, di giustizia ardente raggio,
In nome tuo il pane a noi dispensa.
Egli ci dà valor, forza e coraggio,
Egli ci fa restar di timor senza,
E ad acchetar quest'infinito stuolo
Intrepido bastò Tanucci solo.

36.

Fu suo pensier (che bel pensier fu questo)
Dare a' parochi il pan, per darlo a noi;
Ognun, per Dio, saggio, prudente e desto
Lasciò, per darci il pan, gli affari suoi;
Senza tumulto ognun, ridente e presto,
Biglietto avendo, andava al forno, e poi
Il pan avea senza soldati a fianco,
Odoroso di peso, e cotto, e bianco.

37.

Ah! Tanucci conservi il re del cielo,
Il cattolico re col figlio amato,
E al figlio e al genitor conservi il zelo
Di questo invitto reggitor di stato.
Felici noi, se quel tuo regio stelo
Verrà da lui a gran pensier guidato,
Ritorneranno a questi regni in pace
L'abbondanza primier, l'amor verace.

38.

Carlo, padre, signor, nessuno offesi,
Esposi sol de' figli miei l'affanno,

E sfogando il mio duol, solo pretesi
Celar l' ingannator, scoprir l' inganno;
So che i fatti da lor si fan palesi,
So che i ladroni difensor non hanno;
Dunque se i fatti altrui tacer deggìo
A te li scoprirà l'eterno Iddio.

39.

Tu mandi il grano ai figli miei, e quelli
Che capi son cercan celarlo ognora
E ponendol sotterra iniqui e felli
Fan che resguigli, e colà puzzi ancora;
E fradici ridotti i grani belli,
Pria che nel ciel manchi l' usata aurora,
Si gettano nel mar, ed il negato
A' figli tuoi per cibo a' pesci han dato.

40.

Da lungi ancora il tuo pensier sovrano
Deh volgi a noi, figli e vassalli insieme,
E col senno, col core, e colla mano
Rinforza a noi la vacillante speme,
E se mandasti a noi provido il grano
E ci togliesti da miserie estreme,
Mandaci ancor un che prudente e saggio
Faccia tue veci: e sia tua copia e raggio.

41.

Sia un American, forse il governo
Meglio di pane sosterrà colui.
Che giova esser patrizi, e nell' interno
Avere un cuor assai peggior di lui?
Io giuro, o Sire, il Reggitor Supremo,
Giacchè da' figli miei trafitta fui,
D'abbraciar nel mio sen purchè a te piace
Un selvaggio dell' Indie, un Scita, un Trace.

42.

Fra le mie braccia tu lasciasti un Figlio,
Ed io l'accolsi, e grato ancor ti sono,
A quel verace ed adorato figlio
Conserverò, finchè avrò fiato, il trono.
Fidati, o Carlo, e rasserena il ciglio
E ascolta del mio duol l'ultimo suono:
O col tuo Figlio starò sempre unita,
O coi miei figli perderò la vita.

ANDREA SORRENTINO.

Un martire del 1799

IGNAZIO FALCONIERI

I. Vita del Falconieri fino al 1790. — II. Sue opere. — III. Il giacobino.

I.

Intorno a questo letterato, vittima della reazione borbonica nel 1799, possediamo appena un cenno biografico, non sempre esatto nè privo di lacune, di Mariano d'Ayala (1); ma nessuno si è occupato finora delle sue opere, sebbene venga ricordato come autore di una celebre *Rettorica,* su cui studiò Francesco de Sanctis giovinetto (2), e rimasta in uso nelle scuole del Napoletano per oltre un cinquantennio (3). Nel rifarne la biografia, con quanta maggior copia di particolari ci è stato possibile raccogliere, daremo uno sguardo anche alle sue opere, alcune delle quali importanti per la storia della cultura a Napoli nella seconda metà del Settecento.

Del Falconieri così cantò uno dei migliori verseggiatori del tempo, Antonio di Gennaro, duca di Belforte:

> Non dirò già le glorie
> Dei suoi maggiori illustri,
> Nè l'opre memorabili
> Di cento e cento lustri (4).

(1) *Vite degli Italiani benemeriti della libertà e della patria, uccisi dal carnefice*, Torino, Bocca, 1883, pp. 264-67.

(2) *La giovinezza di F. de Sanctis,* frammento autobiografico pubblicato da P. Villari, 5.ª ed., Napoli, Morano, 1905, p. 7.

(3) Ne abbiamo vista un'edizione del 1852 nella Biblioteca Universitaria di Napoli.

(4) *Poesie scelte*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1795, p. 237.

Indotto forse da questo accenno, il d'Ayala pose tra gli antenati del nostro scrittore Ottavio Falconieri, dotto antiquario e letterato del Seicento, coadiutore di Carlo Dati nella preparazione del vocabolario della Crusca, uscito nel 1691 (1); non seppe invece risolversi per un altro Falconieri, Paolo, poeta fiorentino del Settecento (2). Ma, con molta probabilità, nè il primo, che il Tiraboschi dice " prelato romano ", nè il secondo appartennero alla famiglia del Falconieri di Lecce, e per la diversità del luogo di origine, e perchè il nostro, se fosse stato discendente di due letterati, non avrebbe forse tralasciato di farne menzione in qualche sua opera. Le parole del di Gennaro, che, da buon arcade, non fu parco di lodi e di versi con nessuno — e tanto meno coll' autore famoso della *Rettorica*, sì da celebrarlo nella stessa canzonetta citata, come " la più sublime tromba " — devono perciò essere intese come un'esagerazione poetica. I Falconieri di Lecce furono, secondo noi, una famiglia borghese, non priva di beni di fortuna (3), nè di cospicue relazioni, come vedremo.

Da Alessandro e Teresa Brizio nacquero Giovan Donato, che si addottorò in medicina e lasciò una figliuola, passata poi nella famiglia Pino (4), ed Ignazio. Questi vide la luce il 16 febbraio 1755, o a Monterone, borgata, come pare, d'origine dei Falconieri, distante appena quattro miglia da Lecce (5), o proprio in quest'ultima città, nel cui Duomo ricevè il battesimo il giorno dopo, e col battesimo i nomi d'Ignazio, Oronzo, Francesco, Gaetano e Giuseppe (6). I genitori pensa-

---

(1) TIRABOSCHI: *Storia della Letteratura italiana,* Napoli, 1784, t. VIII, p. 237.

(2) *Vite* ecc., p. 264.

(3) Nel 1793 Alessandro, padre del nostro, faceva estrarre dall' asilo il sac. don Pasquale Manca di Arnesano, che gli doveva mille ducati (ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI: *Dispacci della Segreteria dell'Ecclesiastico,* 1793, vol. 516, cc. 277v.-78)

(4) D'AYALA: *Vite* ecc., p. 267; egli ebbe queste ed altre notizie da Francesco Pino, figliuolo di Alessandro, nato a sua volta da Giovanni Pino e Francesca Falconieri, la figliuola di Gian Donato (V. nella SOCIETÀ NAPOLETANA DI STORIA PATRIA l'*Archivio d'Ayala,* XVI. B. 8, quad. 2.°). Per distrazione l'autore nelle *Vite,* l. c., mutò il nome di Francesco in Alessandro.

(5) LORENZO GIUSTINIANI: *Dizionario geografico ragionato del regno di Napoli,* Napoli, 1803, t. VI, pp. 123-24.

(6) Il d'Ayala (*Vite* ecc., p. 264) scrive: " Lessi in un cronista del tempo ch'egli fosse nato in Taurisano: ebbi poi argomento di tenerlo nativo di Monterone, nella provincia salentina, ma finalmente seppi il vero... ", e gli fa vedere la luce a Lecce. La notizia gli era venuta da Francesco Pino, che nella parrocchia della cattedrale di Lecce rinvenne la fede di battesimo del suo antenato (V. nell'*Archivio d'Ayala* la lettera del 4 ottobre 1870). Sennonchè lo stesso Pino, quando nel 1883 comparve l'opera del d'Ayala, si lamentò che come luogo di nascita del Falconieri fosse stata nominata Lecce, e non Monterone, dove " per tradizione avuta dall'ava Francesca " il nostro avrebbe visto la luce, ricevendo solo il battesimo nel Duomo

rono di avviarlo al sacerdozio e il 21 gennaio 1768 il vescovo di Lecce, Alfonso Sozi-Carafa, concesse al fanciullo di 13 anni la licenza di vestir l'abito talare — che egli infatti vestì il 23 dello stesso mese — con l'obbligo di servire nella cattedrale. L'anno dopo, il 29 gennaio, ottenne dallo stesso vescovo la facoltà di recarsi a studiare nel seminario di Nola, che, per tutto il secolo XVIII e nella prima metà del XIX, godè fama di uno dei migliori istituti di educazione e di istruzione di tutto il regno (1). Ma non dalla sola fama del celebre seminario furono spinti i genitori a chiudervi il figliuolo, bensì anche da una fortunata combinazione.

Nel 1768, per la morte di monsignor Sanchez de Luna, era stato nominato vescovo di Nola Filippo Lopez y Royo, dei duchi di Taurisano, la cui famiglia possedeva in feudo la terra di Monterone (2). I rapporti di amicizia, che certamente esistevano tra i Lopez e i Falconieri,

---

della vicina città, poichè "allora era nel pieno vigore il feudalismo" (*Archivio* cit., lettera del 28 sett. 1883). Volendo, per amore di precisione storica, risolvere la questioncella, abbiamo chiesto la fede di battesimo al parroco della cattedrale di Lecce, ma in essa non si fa cenno del luogo di nascita. A noi però sembra che la tradizione possa ricevere conforto da queste due considerazioni. Poichè, come ci è stato comunicato dalla curia vescovile di Lecce, il Falconieri ricevè il sacramento della cresima il 28 settembre 1762, proprio a Monterone, dal vescovo Sozi-Carafa, è lecito dedurne che la famiglia vi dimorasse anche. In secondo luogo l'amicizia molto stretta del nostro con Filippo Lopez y Royo, che fu vescovo di Nola e poi arcivescovo di Palermo, (COLLETTA: *Storia del reame di Napoli*, ed. Manfroni, Vallardi, Milano, 1905, I, pp. 213-14, e P. ILARIO RINIERI: *Della rovina di una monarchia,* Torino, Unione tipografico - editrice, 1901, pp. 506-07) si spiega più facilmente, quando si riflette che i Lopez possedevano in feudo Monterone (GIUSTINIANI: *Dizionario* ecc., l. c.).

(1) Tra poco vedremo le lodi che lo stesso Falconieri ne farà; qui riportiamo il brano di una relazione, che, ancora mezzo secolo dopo, il vescovo di Nola, mons. Torrusio, dirigeva al segretario di stato, ministro degli Affari Ecclesiastici: "Nola li 24 maggio 1818 - Eccellenza - Rimetto a V. E. qui compiegato lo stato di questo mio seminario dettagliato a norma di quanto Ella prescrive colla sua circolare in data de' 13 corr., e nel tempo stesso mi veggo nel dovere di rassegnarle, che il suddetto mio seminario non deve riguardarsi come un seminario diocesano, ma come un seminario di tutto il regno; giacchè il suo sito per l'amenità e per la solitudine (essendo posto fuori della città in poca distanza dalla medesima) è il più adatto all'istituzione della gioventù; la magnificenza delle fabbriche, la salubrità dell'aria, il metodo dell'istruzione, il corso di quasi tutte le scienze, la proprietà del trattamento e l'osservanza della disciplina richiamano tutto giorno non solo dalla diocesi, ma da tutte le province del regno, gli alunni in tanta quantità, che già il numero ascende a trecentoventi. Il regno, anzi l'Italia stessa non presenta un seminario simile, in modo ch'è l'oggetto d'ammirazione de'regnicoli e de' stranieri, che vengono a visitarlo ". (ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI: *Patrimonio ecclesiastico regolare*, fascio 927).

(2) V. in fine alla nota 6 della pag. precedente.

furono una più forte ragione, perchè il fanciullo fosse messo in quel seminario, dove veniva a trovarsi, per così dire, sotto la vigilanza affettuosa d'un amico. Quivi egli restò circa tre anni, compiendovi gli studi di grammatica, lettere umane, rettorica e lingua greca, dopo i quali, nell'ottobre 1771, chiese al vescovo di Lecce la prima tonsura. Pare che l'ottenesse nel dicembre di quell'anno (1), ma dove abbia trascorso gli anni seguenti, dove abbia conseguito gli altri ordini e quando sia asceso al sacerdozio, non sappiamo, perchè le *Carte delle sacre ordinazioni*, che si conservano nella Curia di Lecce, si arrestano al 1771, ed in quella di Nola non si conserva nulla che si riferisca al nostro (2). Tuttavia, quanto alla sua ascensione al sacerdozio, calcolando il tempo che normalmente deve trascorrere dalla prima tonsura, si può dedurre che egli dovè celebrare la prima messa non più tardi del 1776. Ben presto gli si aprì allora dinanzi, piena di lusinghe, la carriera dell'insegnamento, perchè, per invito forse del vescovo Lopez, fu chiamato a professare rettorica e lingua greca proprio in quel seminario, che l'aveva accolto alunno, e che negli anni 1760-82, sotto la direzione del can:co Francesco Crisci, " caro e venerato da tutti li vescovi di Nola, riverito e amato per le sue rare doti da quanti fu conosciuto ", raggiunse l'apogeo della fama (3). Nell'insegnamento egli si segnalò per l' ingegno vivace, per la cultura classica, varia e soda, per l'amore alla scuola e ai giovani, sicchè molti di essi, i migliori, attratti dal suo carattere gaio, pieno di fede e di entusiasmo, conservarono anche nella vita rapporti di salda amicizia, di devozione per lui, e con lui nel 1799 o subirono l'estremo supplizio, o provarono l'esilio. Se l' immagine non fosse già troppo sciupata e non sembrasse un po' troppo pretensionosa, potremmo dire che la scuola del Falconieri fu nuovo cavallo di Troia, donde uscirono letterati, giureconsulti, pensatori e martiri, che l' onorarono con la dottrina e con la vita. Egli stesso ne ricorda a

---

(1) Tutte queste notizie sono tratte dalle *Carte delle Sacre Ordinazioni*, che si conservano nella Curia di Lecce, e ci sono state comunicate dal can:co Belli, che qui vivamente ringraziamo.

(2) Il Pino *(Archivio d'Ayala)*, nella lettera del 15 gennaio 1869, esprimeva il parere che il suo antenato fosse stato consacrato sacerdote a Brindisi. Abbiamo fatto eseguire ricerche anche nella curia di detta città, ma non vi si è trovato nulla.

(3) Falconieri: *Saggio di poesie latine, italiane e greche colla traduzione della famosa tragedia delle Donne Troiane di Lucio Anneo Seneca,* Napoli, stamperia di Amato Cons, 1788, p. 30. Il d'Ayala *(Vite* ecc., p. 264) dice che il Falconieri insegnò rettorica e greco a Nola, "quando vi furono monsignori Tommasi e Lopez ". Si tratta di un evidente errore; un monsignor Tommasi non c'è stato mai nella diocesi di Nola, come risulta dagli atti della Curia.

titolo d' onore alcuni, come Pasquale Toscano e Domenico Antonio Ranieri, che gli furono compagni nell' insegnamento (1), Donato Pionati di Avellino, valente avvocato, Giovanni Iatta di Ruvo e Vincenzo Russo, il " minimo - di Palma alto ornamento „ (2). Di questi due ultimi, il primo, nipote del famoso medico Domenico Cotugno (3), fu giureconsulto e avvocato di grido; repubblicano nel 1799, venne in parte compromesso dal proprio maestro, perchè nella sentenza del 12 dicembre, con cui la Giunta di Stato lo condannava a 10 anni di esportazione, uno dei capi di accusa fu che il suo nome si era trovato segnato in una carta del processo del Falconieri, " riguardante il regolamento della Milizia Civica e la elezione degli ufficiali di essa „ (4). L'altro ha nome così onorato tra i patriotti e i pensatori del '99, che non fa d'uopo parlarne (5). Ci piace invece riportare le belle parole divinatrici, con cui il nostro accennava al Russo nel 1788, quando questi aveva appena 18 anni: " Don Vincenzo Rossi di Palma, terzo figlio del signor don Nicola, giovane, che fa da ora ben capire qual riuscita sia per fare fra breve nel foro: singolare per la vivacità di spirito, per li talenti, e per la grande applicazione, ed attaccatissimo all'autore, che gli è stato anche maestro„ (6).

Il d' Ayala pone tra gli alunni del Falconieri anche Luigi de' Medici, il famoso ministro che dominò nella politica dei Borboni per oltre un ventennio, Luigi Arcovitò di Reggio Calabria, anch'esso giureconsulto ed esiliato a Marsiglia per i fatti del '99 (7), e l'abate Luigi Minichini di Nola, il futuro organizzatore della rivoluzione del 2 luglio 1820 (8). Sennonchè, mentre per i primi due non siamo in grado di assicurare la esattezza della notizia, per il terzo è certo

(1) Il primo fu vicerettore nel seminario di Nola e maestro di morale, il secondo maestro di grammatica (*Saggio di poesie* ecc., p. 9).

(2) *Op. cit.*, p. 9-10.

(3) *Op. cit.*, *ivi.*

(4) Sansone: *Gli avvenimenti del 1799 nelle Due Sicilie. Nuovi documenti*, Palermo, 1901, pp. 279-80. L'altro motivo della sua condanna fu d'essere stato spedito nella città nativa di Ruvo a rimettervi l'ordine. Gli avvenimenti, che ivi si svolsero, e la parte che vi ebbe, narrò poi il Iatta nel *Cenno storico sull' antichissima città di Ruvo*, Napoli, Porcelli, 1844. Intorno a lui v. S. di Giacomo: *Catalogo della mostra di ricordi storici del Risorgimento nel Mezzogiorno d'Italia*, Napoli, 1912, p. 42; a p. 37 c'è il ritratto del Iatta, i cui connotati si leggono nella *Filiazione di coloro, che, condannati dalla Suprema Giunta di Stato, sono stati asportati in Marsiglia*, Napoli, Stamperia reale, 1800, p. 44.

(5) Tra i molti, che ne hanno scritto, ricordiamo: D'Ayala: *Vite* ecc., pp. 548-56, e Croce: *La Rivoluzione Napoletana del 1799*, Bari, Laterza, 1912, pp. 87 sgg.

(6) *Saggio di poesie* ecc., p. 10, n. 2ª.

(7) *Filiazione* ecc., p. 56.

(8) *Vite* ecc., p. 264.

che si tratta d'un errore. Il Minichini, carbonaro nel 1820, poi esule in Inghilterra e in America, ove morì nel 1861, nacque nel 1783 ed entrò nel seminario di Nola soltanto nel 1798 (1), quando cioè il Falconieri già da molti anni si era trasferito a Napoli, come vedremo.

Intanto egli si acquistava tanta stima presso amici e discepoli, che nel biennio 1785-86 lo troviamo innalzato al grado di rettore del seminario (2). Fu questa, senza dubbio, la maggiore sodisfazione da lui provata durante la dimora a Nola; ma dovè segnare anche il tracollo della sua fortuna, giacchè l'invidia e la gelosia, facili a svilupparsi in un piccolo centro, e già latenti, proruppero all'aperto, avvelenandogli la vita. Della guerra accanita che gli fu mossa, degli attacchi alla sua dottrina, delle voci calunniose sparse sul suo conto, si risente l'eco in una vivace canzonetta, ch'egli mandò avanti al *Saggio delle poesie latine, italiane e greche*, dedicandola al canonico della cattedrale di Nola, don Nicola Rainone (3). Era questi nato a Palma Campania nel 1737 ed era asceso al sacerdozio nel 1760 (4); non mancava di cultura letteraria, tanto che fu ascritto all'accademia Aletina, fondata in Napoli dai PP. Eremitani Scalzi nel 1741 e dichiarata nel 1753 colonia dell'Arcadia (5). Avversato anche lui, per due anni,prima che potesse ottenere nel 1788 la prebenda teologale (6),

(1) ARCHIVIO DELLA CURIA DI NOLA: *Libro dei nati dal 1778 al 1785*, c. 148, e *Carte delle sacre ordinazioni dei preti di Nola*, anno 1803. Il d'Ayala anche nelle biografie inedite (*Archivio d'Ayala*, XIV. A. 9, lettera M) confonde il Minichini carbonaro con altri dello stesso nome. Di questi uno nacque a Cimitile, presso Nola, il 1781, entrò nel seminario nel 1798, diventò prete nel 1805 (*Carte delle sacre ordinazioni dei preti di Cimitile*, anno 1801) e fu canonico e autore di alcune opericciuole; un altro, anche prete, ebbe propriamente il cognome Minichini-Brancia, appartenne a famiglia patrizia di Nola, nacque nel 1765 (*Libro dei nati dal 1763 al 67*, c. 87) e morì nel 1814 (*Libro dei morti dal 1811 al 1829*, c. 33). Quest' ultimo potè essere discepolo del Falconieri, perchè troviamo che, stando nel seminario, ebbe la prima tonsura nel 1778 (*Carte delle sacre ordinazioni dei preti di Nola*, anno 1778).

(2) ARCHIVIO DELLA CURIA DI NOLA: *Libro di fedi dei rettori del seminario*.

(3) Pp. 5-12.

(4) ARCHIVO DELLA CURIA DI NOLA: *Carte delle sacre ordinazioni dei preti di Palma*, anno 1756.

(5) MINIERI-RICCIO: *Accademie fiorite a Napoli* in *Archivio storico per le province meridionali*, 1778, pp. 748-58. Il Rainone prese il nome di Alcino; all'accademia appartennero i migliori poeti e letterati napoletani, come Antonio di Gennaro, Gio. Battista Lorenzi, Saverio Mattei ecc..

(6) La contesa portò anche alla pubblicazione d'un opuscolo: *Fatti e ragioni a pro' del canonico don Nicola Rainone per la vertenza della vacante prebenda teologale di Nola*, stampato a Napoli da Amato Cons nel 1787. Di esso dà notizia il Falconieri nella nota alla canzonetta da lui composta, quando il Rainone prese possesso della prebenda (*Saggio delle poesie* ecc., pp. 63-66), ma non c'è riuscito di vederlo.

forse per la somiglianza delle vicissitudini si strinse vieppiù in amicizia col nostro, se pure non formavano un sol partito contro avversari prepotenti e protervi. Dalla parte del Falconieri stettero gli antichi discepoli, menzionati avanti, e colleghi ed amici (1); ma il loro appoggio non valse a metterlo al riparo dai colpi degl' invidiosi. Nel 1787 lo troviamo sostituito dal can:co Saverio Rodinò nella carica di rettore del seminario (2), e, probabilmente, per questo colpo si risolse ad abbandonare Nola per Napoli. Quivi, non solo aprì scuola privata, ma gli si schiuse anche ospitale la casa del barone di Zapponeta Michele Zezza, che, assuntolo quale precettore dei suoi figliuoli, gli diè " il più sicuro asilo contro la sorte e l' invidia dei malevoli " e lo colmò " dei più singolari benefici " (3).

Ma qui sorge spontanea una domanda: come il Falconieri potè conoscere il barone Zezza, o da chi questi potè avere così buone informazioni di lui, da accoglierlo in casa? La ricerca non è inutile, perchè ci scopre un nesso di rapporti e di amicizie, che servono meglio a lumeggiare la figura del nostro. Lo Zezza aveva sposato una cospicua dama di Nola, donna Vincenza dei marchesi Vivenzio (4), sorella di Nicola e Pietro Vivenzio (5); l'uno, magistrato sotto i Borboni, valente giurista, che combattè le usurpazioni dei baroni e la tirannide feudale, e scrisse una storia del reame di Napoli (6); l'altro, noto archeologo (7) e attaccatissimo, come il fratello, alla famiglia dei regnanti (8). Se si aggiunge inoltre che i Vivenzio erano zii di Vincenzo Russo (9), noi comprendiamo facilmente per quali vie il nostro potè

---

(1) *Saggio delle poesie* ecc., p. 8.

(2) Archivio della Curia di Nola: *Libro delle fedi* ecc..

(3) *Saggio di poesie* ecc., lettera di dedica. Zapponeta è in provincia di Bari (Giustiniani: *Dizionario* ecc., Napoli, 1805, t. IX, p. 106), non nella provincia salentina, come dice il d'Ayala (*Vite* ecc., p. 264).

(4) *Saggio di poesie* ecc., p. 74 n., e Martorana: *Notizie biografiche e bibliografiche degli scrittori del dialetto napoletano,* Napoli, Chiurazzi, 1874, p. 417.

(5) Il dottor fisico Felice Vivenzio ebbe undici figliuoli, di cui due soli maschi, Nicola e Pietro, e nove donne, tra cui Vincenza, nata nel 1747 (V. *Libro dei battezzati in Nola dal 1738 al 1749*, cc. 5, 36, 63v., 89v., 108, 122, 151, 180; *Libro dal 1750 al 56*, cc. 22, 97v.; *Libro dal 1756 al 63*, c. 13v).

(6) V. Cuoco: *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana del 1799,* Bari, Laterza, 1913, p. 121; Cogo: *V. Cuoco, note e documenti*, Napoli, Iovene, 1909, pp. 48-9; Orloff: *Mémoires historiques, politiques et littéraires sur le royaume de Naples*, Paris, 1825, vol. V, pp. 50-51.

(7) Eseguì scavi a Nola e mise insieme una preziosissima collezione di vasi, intorno ai quali scrisse un' opera, che si conserva inedita alla Bibl. Naz. di Napoli (G. Raiola: *L' origine di Nola*, Napoli, Cimmaruta, 1919, pp. 29 sgg).

(8) V. appresso.

(9) D' Ayala: *Vite* ecc., p. 550. Giovanni Vivenzio, protomedico del Regno, non era però fratello di Nicola, come dice il d' Ayala. V. sopra, n. 5.

essere scelto a precettore dei figli del barone di Zapponeta. Essendo il maestro più in vista del seminario di Nola, l'uomo, di cui maggiormente si doveva parlare con ammirazione in città, donna Vincenza potè proporlo direttamente al marito, ovvero a questo poterono raccomandarlo i cognati, Nicola e Pietro Vivenzio, o — ci piacerebbe ancor più questa supposizione, se potesse avere maggior fondamento delle altre—a indicarlo, a proporlo, a raccomandarlo, potè essere proprio il discepolo affettuoso e prediletto, colui che dal maestro doveva sentirsi tra poco predire la gloria, l'" alto ornamento di Palma ", Vincenzo Russo. Figliuoli del barone, e quindi alunni del nostro, furono una fanciulla, Carolina, per l'onomastico della quale, allorchè aveva nove anni, egli scrisse una delle sue solite canzonette, vuote e prosaiche (1), e un fanciullo, che, nato nel 1780, a 14 anni scriveva già versi. Fu questi il famoso poeta dialettale napoletano, che portò lo stesso nome paterno, poeta dalla vena lepida e inesauribile, che volse in dialetto e parodiò melodrammi del Metastasio, commedie del Molière, il *Cinque Maggio* del Manzoni, e scrisse molti lavori originali, tra cui alcune commedie rappresentate nel teatro S. Carlino (2). Forse sulle disposizioni del futuro poeta dialettale il nostro potè in qualche modo influire.

La dimora a Napoli esercitò un benefico influsso sul Falconieri. Cominciò per lui una vita più tranquilla e serena ed orizzonti più vasti gli si aprirono dinanzi. Dal piccolo ambiente chiuso della città di Nola, ove s'agitavano meschine lotte mosse da invidia, ove la cultura era ancora arretrata e ristretta, egli si trovò subito balzato in un ambiente letterario, politico, filosofico, ove la cultura giungeva a grandi flotti, come aria sana, interessando tutta la vita dello spirito. Era quello il periodo delle grandi lotte e delle grandi riforme, che germogliavano sul suolo, ove avevano pensato e scritto il Vico e il Giannone; nuove correnti illuministiche venivano d'oltralpe e, mescolandosi col movimento storico-politico indigeno, creavano un'atmosfera mossa, instabile, un mondo in fermento, ove il nuovo cozzava col vecchio e variamente si mescolava con esso. Il Falconieri, data la tempra del suo ingegno, dovè, come è naturale, maggiormente interessarsi al movimento letterario, sentir vivo il bisogno di mettersi al corrente delle produzioni nuove e delle idee, che sull'arte si facevano strada, aspirare a farsi conoscere dagli uomini più in vista. Noi lo vedremo difatti nelle polemiche pro e contro il melodramma, le quali agitavano ancora l'ambiente napoletano, schierarsi a favore

(1) *Saggio di poesie* ecc., pp. 74-79.
(2) MARTORANA: *Notizie* ecc., pp. 417-20.

del Metastasio e dei suoi sostenitori, e nelle discussioni sulla lingua stare con il Cesarotti contro i puristi e i pedanti. Ricercò poi, ed ottenne, l'amicizia del principal rappresentante della poesia arcadica a Napoli, il vecchio duca di Belforte Antonio di Gennaro, che aveva pronta una canzonetta per ogni nascita o monacazione, per ogni arrivo o partenza di principi, ma che non era privo di una vivace immaginazione, di un ingenuo sentimento idillico-musicale, di una bella virtù descrittiva e coloritrice. Il Monti, giovane, lo aveva ammirato e gli aveva inviato versi, proclamandolo con esagerata lode " gran poeta ", ma non a torto qualificandolo, per il vago poemetto intitolato:—*Il Cinto di Venere*—" fabbro valoroso di ottave " (1). Il nostro frequentò la casa del di Gennaro, ove si raccoglievano letterati e poeti, e si strinse con lui in salda e cordiale amicizia, della quale ci fanno testimonianza i versi in italiano e latino, che il duca gli inviò. In una canzonetta, scritta quando il Falconieri si accingeva a pubblicare il *Saggio delle poesie latine, italiane e greche colla traduzione della famosa tragedia delle Donne Troiane di Seneca* — saggio venuto alla luce nel 1588 — il poeta, dopo aver lodato dell'amico i natali, la patria, il "giovanil candore ", il "maschio genio ", spiegato nel " tenero — e verde april degli anni ", dopo averne elogiato le opere, conclude affettuosamente, sebbene prosaicamente:

O parte di me stesso,
O dolce Ignazio mio,
Se fossi a te d'appresso,
Sarei felice anch'io;

Ma, se da te dividemi
Per lungo spazio il fato,
Sarai fra le memorie
L'oggetto mio più grato (2).

---

(1) Monti: *Epistolario*, Milano, Resnati, 1842, lettera al Bertola del 25 settembre 1779.

(2) Antonio di Gennaro: *Poesie scelte* cit., p. 237. La canzonetta è riprodotta anche nel *Saggio delle poesie* ecc. del Falconieri (pp. 279-82), il quale però, volendo forse per vanità far menzione del fratello e dare un più ampio cenno della sua dimora a Nola, dopo i versi: " Là dove il grande Annibale — Il piè fuggendo torse, — E sempre avvezzo a vincere — Le labbra il fier si morse ", aggiunse le seguenti tre quartine: " Là dove un dì le libiche — Falangi fur confuse — E dove in oggi albergano — col suo german le muse, — Nola, tu i pregi narrane — Di questo mio campione;— Se no, dirò che inospita—Tu fosti al gran Marone.—Ah! no, ben veggio il gaudio—Che ti scintilla in viso;—Tu, che nell'allievo nobile — Hai sempre il guardo fiso ". Per altro queste strofette potrebbero essere state soppresse dallo stesso di Gennaro, quando preparò per la stampa le sue poesie, che videro la luce postume.

Altro poeta, che pur primeggiò a Napoli nella seconda metà del Settecento ed ebbe cariche pubbliche importantissime, fu Saverio Mattei. Autore delle *Memorie per la vita di Pietro Metastasio*, sostenitore accanito del melodramma, fondatore del Conservatorio di musica, acquistò gran rinomanza con la traduzione in versi dei salmi di Davide, la quale suscitò molta ammirazione e vivaci critiche nello stesso tempo (1). Il Falconieri si schierò dalla sua parte, pregiò altamente la traduzione e, nel dedicargli le sue *Istituzioni Oratorie,* non dubitava di chiamarlo il " Davide italiano ", compiacendosi che la gloria di lui, superata l'invidia degli avversari, riposasse ormai sicura. Ma non dalla sola stima egli fu spinto a dedicar al Mattei le *Istituzioni.* " Ella ha sull'opera mia — scriveva nella lettera di dedica — diritti ancora più essenziali: Ella ne costituisce una parte. Io avrei creduto di fare una offesa al buon gusto e di farmi reo di poco zelo per l'istruzione della gioventù, se non vi avessi inseriti per esempio del bello di un genio originale parecchi pezzi del suo *Salterio.* Il loro fuoco, l'armonia, la squisitezza, la maestà han saputo farmi obbliare ogni rapporto. Io non ho stimato strano il proporre per modello un vivente, che si è innalzato alla rara felicità di gareggiare colle glorie dei più rinomati dell'antichità " (2).

Nè fu il nostro ignoto all'abate Filippo de Martino (3), poeta dalla vena facile e copiosa, elegante traduttore del *Tempio di Gnido* del Montesquieu, autore d'importanti opere erudite e di un lungo carme anonimo: —*Penthecatosticon in Germanum*—, in cui al tedesco Archenholz, che aveva insolentito contro i Napoletani, dicendoli solo capaci di produrre opere musicali, egli sciorina i nomi degli uomini dotti e illustri di tutte le età, fioriti nel Regno. Tra quelli dell' età sua trova posto il Falconieri :

Praeteream cultam nec Paulineida lassus,
Paulinoque gravi carmina scripta stilo (4).

Pasquale Guida, che appose le note al carme latino, così commenta: "Xaverius Rinaldi et Ignatius Falconerius, notissimi latini vates,

(1) P. Napoli-Signorelli: *Vicende della cultura del regno delle due Sicilie*, Napoli, 1810-11, vol. VII, pp. 183-85.

(2) Falconieri: *Istituzioni Oratorie*, Napoli, Reale, 1815, pp. VII-VIII.

(3) P. Napoli-Signorelli: *Regno di Ferdinando IV*, ms. Biblioteca dei Gerolamini, Pil. V, n. 12, t. III, pp. 102-106.

(4) *Irpini poetae in Germanum Penthecatosticon*, Napoli, tipografia simoniana, 1789, p. 12.

hic etiam tuscus, aeque laudant Paulinum Nolae episcopum et ipsum vatem, cuius carmina in Muratorio leguntur „ (1).

Di altri letterati, con cui il nostro fu in rapporti, non ci è giunta notizia; ma è certo che molti altri dovè conoscerne, se si pensa alla sua sete di gloria e di farsi largo. Per questo non trascurò nemmeno di frequentare l'ambiente universitario, tanto più che a lui, professore di rettorica, doveva sorridere il pensiero d'occupare un giorno una cattedra nello Studio di Napoli. Ed eccolo nel 1588 dedicare a Francesco Rossi, professore di diritto civile, dotto in ebraico, greco e latino, membro di molte accademie (2), la traduzione della tragedia di Seneca, mentre a monsignor Cianci-Danesi, già lettore di teologia, offrirà più tardi una sua operetta scolastica (3). Ma, tra i professori dello Studio, egli si guadagnò soprattutto la stima di Gennaro Vico, l'affettuoso figliuolo del gran filosofo, del quale aveva ereditato la cattedra di rettorica fin dal 1741. Il buon Gennaro non aveva l'ingegno del padre, ma era colto, acuto, elegante scrittore in latino. " Il suo genere erano — scrive il Gentile — orazioni ed epigrafi; il suo ideale letterario l'eloquente espressione, la frase classica pura: non *andava* più oltre. Il suo mondo, sempre quel circolo chiuso de' professori e degli eruditi „ (4). E poichè questo era in parte anche il mondo del nostro, noi possiamo immaginare con qual piacere il Vico dovè accogliere le opere del giovane amico, il *Saggio delle poesie* e la traduzione della tragedia di Seneca, pubblicate nel 1788, e le *Istituzioni Oratorie,* uscite l'anno dopo. Forse, e senza forse, il buon vecchio dovè porgli gli occhi addosso e preconizzarlo suo successore: certo lo scelse come suo sostituto, quando, qualche anno dopo, verso 1780, apertoglisi un tumor cistico nella gola, che lo tenne un pezzo in forse della vita, non potè più salire la cattedra (5). Fino al 1797 lesse il Falconieri

(1) *Op. cit.*, p. 39.

(2) Minieri-Riccio: *Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli,* Napoli, tipografia dell' Aquila, 1844, pp. 305-06.

(3) *Sentimenti ed orazioni scelte di M. T. Cicerone col Panegirico di C. Plinio Secondo in onor di Traiano e con cinque arringhe di T. Livio, raccolte e fornite di note per l' intelligenza del testo e di una minuta analisi rettorica*, Napoli, Migliaccio, 1793, voll. 2.

(4) Gentile: *Il figlio di Giambattista Vico* in *Archivio storico per le province napoletane*, 1904-05, pp. 756 sgg. del vol. del 1904.

(5) Idem: *op. cit.*, pp. 757-59. A ragione nota il Gentile che fu una sostituzione privata, perchè il nome del Falconieri non compare mai nei calendari di corte dal 1758 al 1793 e dal 1793 al 1797, trovandovisi segnato invece, sempre e soltanto, quello del Vico. Tuttavia, poichè la nomina fu confermata dal Cappellano Maggiore e dal Re (*Op. cit., ivi*), nel fatto fu pubblica. All' Arch. di Stato di Napoli, nelle " Licenze accordate per tenere scuole private „ (*Cappellania Maggiore, Va-*

nello Studio napoletano, col magro compenso di 30 ducati l'anno, che il Vico gli pagava, sottraendolo al suo non lauto stipendio. Ma che importava il misero guadagno al nostro? L'onore era grande, e per di più egli si vedeva, colla sostituzione, spianata la via a raccoglier la cattadra del vecchio maestro. Gli eventi però non risposero alla concepita speranza e nel 1797 egli venne, come vedremo, messo fuori con atto non bello.

II.

Il *Saggio di poesie latine*, *italiane e greche*, colla traduzione della tragedia di Seneca :— *Le Donne Troiane* — vide la luce nel 1788. Argomento delle poesie in tutte e tre le lingue sono i santi, che si venerano a Nola, S. Felice e S. Paolino; vi si aggiungono in latino tre epigrammi, un'elegia a Pietro Cotugno, altro nipote del famoso medico Domenico, e alcuni distici intitolati: – *Mors* —; in italiano, due canzonette al can:co Rainone, una terza: — *In morte di Socrate* —, una quarta, scritta per l'onomastico della sua alunna Carolina Zezza, e un'ultima alla signora Giulia de Benedictis nell'inviarle il *Saggio* medesimo. Piccola suppellettile poetica, come si vede, e di stampo prettamente arcadico anche per gli argomenti. Il Falconieri, non che fantasia poetica, non dimostra qui nemmeno quell'immaginazione vivace, che sa produrre suoni e colori e vestire di bella forma i concetti. Scrivendo per la vanità di comparir poeta, per mostrare estro, senza avere in fondo nulla da dire, accumula versi su versi, vuoti e prosaici, con una faciloneria da improvvisatore. In due sonetti in lode di S. Felice, unici in tutto il *Saggio*, si avverte una falsa grandiosità, come venne in voga nel Settecento, così ambizioso d' ideali e interiormente povero. Ecco il secondo dei due sonetti:

---

rietà, *n. 12*, *Carte dal 1774 al 1805*, p. 24), abbiamo trovato questo documento: " Fr. Alberto M^a^. Capobianco, Arcivescovo di Colosso e Cappellan Magg:re ecc.— In vigore della presente concediamo licenza al Diacono D. Luigi Monteforte, ascritto al Regio Clero, di poter insegnare Belle Lettere e Logica nella Terra di Cervaro in Diocesi di Montecassino, poichè, essendo stato il medesimo esaminato dai Professori di questa Regia Università, D. Domenico Capasso e D. Ignazio Falconieri, è stato approvato a leggere le divisate materie... ". Il d' Ayala (*Vite* ecc., p. 265) scrive: " Alcuni hanno creduto che il Falconieri fosse professore nell'Università, quando cessò il Campolongo [insegnava lingua latina], e ne scendesse dalla cattedra per certe parole profferite, di cui non volle disdirsi ". Chi siano gli " alcuni ", non c'è riuscito di sapere; ma le cause, per cui il nostro fu escluso dall'insegnamento universitario, furono ben altre.

Terribile il Vesevo oltre l' usato
Scuota la terra, e con tempesta orrenda
Sassi e fuoco innalzando in ogni lato,
Devasti le cittadi e i campi incenda.

Nuovo Anniballe orribilmente armato,
Stragi e scempi minacci e in campo scenda;
Fulmini, abbatta, ovunque avvien che irato
Il vittorioso braccio il ferro stenda:

Chè tra l'armi e i perigli alcun spavento
Nola non sente; e invano a lei d' intorno
Fremon mille Megere a lor talento.

Felice, il suo Pastore, il braccio forte
Ver lei distende, e dell'Inferno a scorno
Si fa suo scudo e la ritoglie a morte (1).

Nei madrigali, tre soli, i concetti mancano di grazia, arguzia e peregrinità; in un unico esempio di canzone e in due egloghe, forse composte per essere recitate in qualche festa religiosa, la verseggiatura è pedestre e sciatta, il tono discorsivo. Maggiore vivacità hanno le canzonette; più facile è il gioco delle rime, più scorrevole il verso, ma i pensieri son diluiti, l' espressione è prosaica, insignificante il contenuto, o rimpolpato dei soliti luoghi comuni. La canzonetta, composta per il can:co Rainone, allorchè questi ottenne la prebenda teologale, comincia:

Ah! dov'è mai quel vivido
Estro dei carmi amico!
Scendi dai seggi eterei
Mio nobil foco antico.

Per te sul volgo ignobile
Sorge il mio nome altero,
Per te sulla mia gloria
Non ha più morte impero.

Il nume mio più nobile,
La fama mia tu sei;
Tu la mia mente regola,
Tu guida i versi miei (2).

In quella intitolata: — *La morte di Socrate* — l'autore invoca di

---

(1) *Saggio di poesie* ecc., p. 53.
(2) *Op. cit.*, p. 63.

nuovo l'estro, chiama Apolline " gran direttor del canto " e si propone di tramandare ai posteri " l'impegno ardito ", in cui

Trasse lo stuolo perfido
Dei sacerdoti Anito.

E qui, il nome di Anito gli offre l'occasione per una serie d'imprecazioni e amplificazioni:

Anito, o detestabile
Nome per sempre al mondo;
Anito il pazzo, l'empio,
L'uomo più rozzo e immondo.

Ah! perchè mai non toglie
Dai fasti suoi l'istoria
D'uomo sì tristo e reprobo
L'orribile memoria? ecc. (1).

Così tra digressioni, amplificazioni, domande rettoriche, aggettivi disposti a coppie, il nostro procede allineando strofette, che non dicono nulla.

Nelle poesie latine e greche dimostra gran padronanza di forma, eleganza impeccabile, virtuosità stilistica, ma non sa far lampeggiare nella frase ben tornita il proprio sentimento. Nell'elegia a Pietro Cotugno, per esortarlo a deporre i libri, gli descrive il lieto spettacolo della vendemmia. Ma, se ne togli alcune reminiscenze ed emistichi virgiliani, che splendono di luce propria, nel resto non hai tocchi felici, particolari colti dal vero e capaci di fermare l'attenzione.

Nunc latus umbrosa deponere tempus in herba,
Fessaque populeo sternere membra toro.
Nunc numeris mea musa vacet, nunc pulcher Apollo
Induat, amota, spicula certa, lyra.
Bacchus adest; iam rura novo decorantur honore
Uvaque populeo palmite tecta rubet.
Bacchus adest; spumantque cadis fluitantia musta
Et curvant ramos pendula poma suos.
Spargite, silvestres, redolentia lilia, Nymphae,
Spargite, Vertumnus rura per ampla vocat,
Dum crotalis stupet omnis ager, dum cornua strident
Dumque sonat gratis vox tenuata modis.

(1) *Op. cit.*, pp. 67-68.

Evius umbriferis evinctus cornua ramis
  Tingit odorato tempora sacra mero.
Per medios graditur multis cum millibus agros
  Et gerit armigera robora certa manu.
Quem Faunus sequiturque suo silenus asello,
  Et Nais dulces fundit ab ore modos.
Gramina nunc vitreo conspergit lucifer imbre,
  Temperat et placidos verbere Phoebus equos.
Vinitor aërio de palmite cantat ad auras
  Et laetus pinguem vertit arator humum.
O fortunatus nimium, qui civica spernens
  Munera, per campos vivere tutus amat (1).

***

Ben altra importanza per la storia della cultura, e come esperimento, ha la traduzione della tragedia di Seneca.

Ma qui giova premettere alcune considerazioni.

Come abbiamo più avanti accennato, non era ancora spenta a Napoli l'eco delle dispute sulla maggiore o minore legittimità del melodramma, che il Metastasio aveva innalzato a dignità d'arte e reso popolare. Gli avversari lo condannavano, prima di tutto perchè " figliuolo bastardo della tragedia, in secondo luogo perchè *animalaccio anfibio* distruttore della pura poesia, e infine perchè nocivo ai buoni costumi " (2). A Napoli uno dei difensori più entusiasti fu Saverio Mattei, che, nelle *Memorie per la vita del Metastasio*, accordandosi con lo stesso poeta cesareo e col Calsabigi, scagionò dalla prima e dalla seconda accusa — le più gravi per quei tempi — il melodramma con l'autorità dello stesso Aristotile. Egli sostenne che le arie non erano altro se non le antiche strofe del coro, che il recitativo delle antiche tragedie, non meno che quello dei drammi moderni, era accompagnato dal canto, che la musica era parte integrante della tragedia, e che perciò il melodramma non era altro che la continuazione diretta del teatro greco-latino.

Orbene, ciò che il Mattei aveva sostenuto, il nostro volle mostrare in pratica, trasformando una tragedia di Seneca in melodramma. Nè di questi travestimenti ibridi mancavano esempi in altri generi letterari, poichè è noto che il Cesarotti, per avere stravolta l'*Iliade*, si meritò, con un severo giudizio del Monti, la caricatura rappresentante una testa antica di Omero sopra una persona vestita alla moderna;

(1) *Op. cit.*, pp. 43-44.
(2) Luigi Russo: *Metastasio*, Bari, Laterza, 1921, pp. 189-90.

e lo stesso Mattei, con la sua traduzione dei *Salmi* in forma metastasiana, aveva messo a rumore il campo della critica (1). Il Falconieri non faceva dunque che applicare le teorie dei difensori del melodramma ed estendere l'esempio dato dai due poeti, che maggiormente stimava, il Cesarotti e il Mattei, al genere drammatico.

Nella lettera infatti di dedica a Francesco Rossi egli dichiara di aver voluto " vestire.... alla moda il più sublime avanzo del teatro latino e far col fatto vedere che l'attual dramma italiano non è affatto differente da quel che un tempo ammirò l'antica Roma „ (2). Perciò ha introdotto nella traduzione le arie, non usandole a capriccio, ma là dove gli è parso che il sentimento e le circostanze lo richiedessero. " Per riguardo poi all'economia totale dell'opera, come ho io profittato moltissimo dei singolari lumi datici dall'immortal Metastasio e dal chiarissimo signor Mattei, così l'ho tutta eseguita sulle tracce da questi gran Maestri somministrateci. Ho quindi procurato di fornirla delle necessarie decorazioni e comparse, e di quanto ho creduto proprio per far sempre più risaltare il bello del componimento, che di questo sprovvisto è come un corpo senza braccia e senza moto. Non v'è dubbio che i poeti nel comporle aveano anche a questo la mira, ma la sciocchezza dei copisti ce ne ha privati, avendole credute cose aliene dal dramma. E questo è quel che ha dato motivo a taluni di dire che le decorazioni, le comparse, la musica erano cose, che non appartenevano al poeta „ (3).

Nè basta: anche per lo stile egli volle far opera originale, mirando alla " sublimità „ e alla " perfezione „ d'un Mattei e d'un Cesarotti. Nel chiedere compatimento per la debolezza della traduzione scrive: " La forza e precisione dell' espressioni, la grandezza e sublimità dei pensieri, che da per tutto campeggiano nell' originale, non sono cose, che possano sì facilmente ritenersi in una traduzione; oltredichè la stessa nostra lingua non è capace di quella maestà, alla quale sì facilmente s' innalza il latino linguaggio. Non ho mancato del resto d'investirmi, per quanto ho potuto, del genio dell'autore, e di supplire all'energia dell'espressioni con la vivacità dei contorni, alla sostenutezza e gravità del metro con l'armonia di qualche rima da tratto in tratto buttata, ed alle vivaci dipinture con l' immagini brillanti, niente lontane dal pensiero dell'autore; ma non credo con

---

(1) Il di Gennaro, p. es., non sapeva perdonargli " principalmente quel suo Davidde abbigliato alla metastasiana „ (V. l' *Elogio storico*, premesso dal Paziani alle *Poesie* di Antonio di Gennaro, voll. 2, Napoli, Orsino, 1796, p. LXVI).

(2) *Saggio di poesie* ecc., pp. 86-87.

(3) *Op. cit.*, p. 89.

tutto questo però aver fatta cosa, che star possa a fronte del testo latino „ (1).

Partendo da questi criteri, si capisce come l'opera del nostro sia tutt'altro che una traduzione, ma una parafrasi, un rifacimento, una contaminazione continua. Prendendo la trama, le scene, i concetti da Seneca, egli ha tutto atteggiato, lingua, stile, metro, alla foggia metastasiana. Il coro, che nell'originale canta tutt'unito, or si divide in due parti, ora ripete tutt'insieme una medesima strofetta, a guisa di ritornello, ora è sostituito da una sola persona del coro stesso. I personaggi, come gli eroi del Metastasio, nella piena dei loro affetti escono in interrogazioni rettoriche, interrompono il discorso, per simulare incertezza o il sopraggiungere di nuovi pensieri, con quelle locuzioni fisse e stereotipate: — Ma sì, ma no, Oh! Dio, ferma, che fai? —; si disperano cantando, superficializzano il dolore in ariette, diventano femminucce svenevoli e cascanti. Da ciò nasce un ibridismo, che stride fortemente col testo latino, come note discordanti. Ecco qui, nell'atto secondo, la scena del diverbio tra Pirro, che chiede il sacrificio di Polissena sulla tomba del proprio padre Achille, ed Agamennone che si oppone. Dopo essersi ben bene rimbeccati ed offesi, Agamennone, che, per altro, ha saputo conservare il proprio decoro, come richiedeva la sua condizione di condottiero supremo, alla fine risolve d'interrogare l'indovino Calcante, e così gli parla:

Tu, qui pelasgae vincla solvisti rati
Morasque belli, arte qui reseras polum,
Cui viscerum secreta, cui mundi fragor
Et stella, longa semitam flamma trahens,
Dant signa fati, cuius ingenti mihi
Mercede constant ora; quid iubeat Deus
Effare, Calchas, nosque consilio rege.

Il Falconieri traduce parafrasando e fa che l'eroe greco chieda consiglio e aiuto a Calcante, come se fosse un povero diavolo:

Oh quanto ai tuoi consigli
Deggio, Calcante! Ho nel mio cuore impressa
Viva ancor la memoria
Dei benefici tuoi. Oh quanto è grande
Di tua mente il valor! Tu solo intendi
I voleri del ciel; spieghi dei tuoni
L'incognito linguaggio; in fino il corso,

(1) *Op. cit.*, p. 87.

Che segnano pel ciel l'astri lucenti,
Penetri; e dagli armenti
Ne' scelti agnelli e sull'altar svenati
Leggi ben chiaro il gran voler dei fati.
Deh consigliami tu! soccorso, aiuto.
Parla, di', cosa vuole il ciel da noi?
Siano la nostra guida i detti tuoi (1).

Nell'atto terzo Ulisse, ricevuto l'incarico di uccidere Astianatte, perchè, vivo lui, le madri greche giammai avrebbero potuto riposare in pace, lo ricerca. Al suo sopraggiungere Andromaca, quasi presaga della sventura per un sogno avuto, nasconde il fanciullo nella tomba di Ettore, e, quando l'eroe greco glielo richiede, risponde che l'ha smarrito nell'incendio di Troia, che non sa se sia vivo o morto. Ma l'astuto Ulisse, per indurla a svelare il figliuolo, ordina che si distrugga la tomba di Ettore, che è per lei sacra. In preda al duplice strazio, che la ruina della tomba le recherebbe, spaventata e avvilita, poichè ormai non può più celare il figliuolo, ella lo fa venir fuori e lo fa inginocchiare davanti a Ulisse, perchè gli doni la vita. L'eroe non è insensibile a quello strazio materno, ma il pensiero di altre madri, che sarebbero ognora costrette a trepidare per i loro figliuoli, lo fa resistere alle preghiere della desolata. Così Seneca accenna la lotta, che si combatte nel cuore di Ulisse, con la solita concettosità e i soliti parallelismi:

Matris quidem me moeror attonitae movet,
Magis pelasgae me tamen matres movent,
Quarum iste magnos crescit in luctus puer.

Il Falconieri melodrammaticamente parafrasa:

Che barbaro dolor! povera madre,
Quanto mi fai pietà! potessi, oh! Dio...
Vorrei... No, non temete,
Greche madri, di me: tutti ho presenti
I pianti vostri, i perniciosi effetti
D'una stolta pietade: ho troppo a cuore
La sicurezza vostra (2).

E gli esempi si potrebbero moltiplicare, ma non occorre. Accanto

(1) *Op. cit.*, pp. 158-59.
(2) *Op. cit.*, pp. 214-15.

però ai difetti, vi sono anche i pregi nel travestimento del nostro. La verseggiatura non è affatto stentata, bensì viva, agile, scorrevole, in guisa che, se non si sapesse che il dramma deriva da un testo latino, si potrebbe credere originale. L'autore si è veramente trasfuso nel soggetto, investito dei sentimenti dei personaggi e ha reso tutto con spontaneità. Ciò spiega perchè egli abbia tenuto il testo come una traccia, facendo tagli ed aggiunte, svolgendo i concetti che una sola frase latina conteneva in potenza. Laddove Seneca ha scolpito, egli ha pennelleggiato, supplendo al tocco conciso con la quantità dei particolari e la vivacità dei colori. Nè sempre, giova dirlo, è riuscito inferiore all'originale, chè talora la traduzione è serrata ed efficace. Nell'atto terzo Andromaca descrive il triste sogno, quando gli apparve Ettore, squallido, piangente, e le impose di nascondere il diletto figliuolo.

Partes fere nox alma transierat duas
Clarumque septem verterant stellae jugum;
Ignota tandem venit afflictae quies
Brevisque fessis somnus obrepsit genis,
Si somnus ille est mentis attonitae stupor:
Cum subito nostros Hector ante oculos stetit,
Non qualis, ultro bella in Argivos ferens,
Grajas petebat facibus Idaeis rates,
Nec caede multa qualis in Danaos furens
Vera ex Achille spolia simulato tulit,
Non ille vultus flammeum intendens jubar,
Sed fessus ac dejectus et fletu gravis,
Similisque nostro, squalida obtectus coma.
Iuvat tamen vidisse. Tum quassans caput:
'Dispelle somnos, inquit, et natum eripe,
O fida conjux; lateat; haec una est salus „.

Il Falconieri così traduce:

Eran due parti
Della notte trascorse; il pigro carro
Già nascondea Boote,
Quando ignoto ai miei lumi un breve sonno
Sopì alquanto i miei sensi. In quel riposo
Agitato, interrotto, eccomi avanti
Ettore, il mio consorte. Ah! tal non era,
Qual fu, quando si spinse
Impetuoso e fiero
Contro dei Greci; e alle lor navi in porto

Attaccò il fuoco; o quando ardito e forte
Le nemiche falangi
Ruppe, disperse; e il ferro, ancor fumante
Di sangue ostil, contro di Achille strinse,
N'ebbe le spoglie, e un falso Achille ei vinse.
Smorti erano i suoi lumi; in sulla fronte
Più non ardea quel luminoso raggio,
D'animosa virtude; afflitto, oppresso,
Rabbuffati i capelli; agli atti, al volto,
Molle di fresco pianto, a me simile
Il riconobbi. Ahi vista! Ahi conoscenza
Troppo dolce per me! e il capo altero
Scuotendo: Alzati, disse;
Non v'è tempo al dormir, fida consorte,
Prendi, tosto nascondi
Il picciolo Astianatte; altra per lui
Speme non v'è (1).

Nell'atto quinto il " vecchio „ della tragedia, a cui il nostro dà il nome di Alete, descrive lo spettacolo superbo, che offerse Astianatte nel morire. Condannato ad esser precipitato dall'alto della torre di Troia, tutti i Greci lasciano le navi per assistere alla morte del regale fanciullo, e si accalcano su un colle vicino, si arrampicano sugli alberi e sulle mura delle case distrutte.

Per spatia late plena sublimi gradu
Incedit Ithacus, parvulum dextera trahens
Priami nepotem: nec gradu segni puer
Ad alta pergit moenia. Ut summa stetit
Pro turre, vultus huc et huc acres tulit,
Intrepidus animo. Qualis ingentis ferae
Parvus tenerque foetus, et nondum potens
Saevire dente, iam tamen tollit minas,
Morsusque inanes temptat, atque animis tumet:
Sic ille dextra prehensus hostili puer
Ferox superbe. Moverat vulgum ac duces,
Ipsumque Ulyxen. Non flet e turba omnium,
Qui fletur. Ac dum verba fatidici et preces
Concipit Ulyxes vatis et saevos ciet
Ad sacra superos, sponte desiluit sua
In media Priami regna.....

Nella traduzione del nostro qualche inciso non è reso bene (p. es.

(1) *Op. cit.*, pp. 172-75.

Non flet e turba omnium— qui fletur), c'è abbondanza d'aggettivazione, una forma troppo piena e vistosa, ma nel complesso la rappresentazione è animata e qualche tocco originale *(Ulisse istesso — la franchezza del cuor tacito, immoto — ammirava e stupia).*

Per la gran calca Ulisse
Passa altero e feroce. All'alta rupe,
A gran passi seguendo il Duce suo,
S'incammina il fanciul. Qui giunto appena,
Intrepido e feroce il guardo intorno
Gira alle turbe. Al lampeggiar dei lumi,
Al minacciar del volto ardito e fiero
Parve picciola belva,
Che impotente a ferir torbida guata,
I velli arrizza, e tra il dolore e l'ira
Freme, rugge, s'avventa,
E nel feroce cuor s'ange e martira.
Attonita e sospesa,
Dei spettator tutta la turba in lui
Tenea fissi i suoi lumi. Ulisse istesso
La franchezza del cuor tacito, immoto
Ammirava e stupia. Lugubri pianti,
Interrotti sospir s'udiano intorno
L'aria turbar. Sì trista scena affatto
Non commove il gran cuor. In sè raccolto,
L'alti numi del ciel divoto Ulisse
Ad alta voce al sagrificio orrendo
Incomincia a invocar. Dei voti al suono
Tacquer le turbe. I sacri carmi, il rito
Non era ancor compito,
Quando pien d'ardimento
L'intrepido fanciullo un salto orrendo
Spiccò dall'alto, e generoso e franco
Venne a batter cadendo
Sull'opposto terren l'eburneo fianco (1).

Pur melodrammaticamente atteggiata, e quindi pur coll' ibridismo che ne consegue, coll'esuberanza verbosa già notata, la traduzione delle *Donne Troiane* è il miglior saggio di poesia del Falconieri, perchè qui non ebbe da scrivere a freddo, da crearsi un entusiasmo fittizio, ma da ricreare scene, che fortemente sentiva. E poichè tra gli altri scopi egli si propose quello di gareggiare con Ludovico Dolce, che nel

(1) *Op. cit.*, pp. 260-68.

Cinquecento tradusse pedestremente e stentamente il teatro di Seneca e di Euripide, riscuotendo per altro lodi esagerate (1), bisogna dire che dalla prova egli esca senz'altro vincitore.

***

L'anno dopo la pubblicazione del *Saggio di poesie* comparvero le *Istituzioni Oratorie* del nostro, "sugli esemplari dei primi maestri di quest'arte composte, ed arricchite di bellissimi esempi per uso della sua scuola privata „ (2). Il d'Ayala ne parla in modo da far crede che siano differenti dalla *Rettorica*, sebbene uscite entrambe, secondo lui, nel 1786 (3). Non solo invece trattasi di una medesima opera, ma è anche errato l'anno della pubblicazione, che egli forse ripetè sulla fede del Minieri-Riccio (4). Che infatti le *Istituzioni* abbiano visto la luce nel 1789 è provato chiaramente dalla lettera di dedica al Mattei, la quale porta la data del 12 maggio di quest'anno (5).

Esse conquistarono subito il favore delle scuole, cosicchè il Migliaccio, nel dar fuori la terza edizione nel 1791, poteva scrivere: " Grande elogio è per loro lo spaccio, che se n'è fatto nel breve corso di due

---

(1) Il Falconieri difatti nota che parecchi nostri scrittori innalzavano alle stelle le traduzioni del Dolce, mettendole quasi al di sopra degli stessi originali. " Io però temo forte — egli aggiunge — che non parlino così più tosto *vitio malignitatis humanae,* che perchè così veramente la sentano; che altrimenti sarei obbligato a crederli di gusto bastantemente depravato e bastantemente infelici conoscitori della bellezza della nostra italiana favella „ (*Op. cit.*, pp. 92-93). Perchè si possa fare il confronto, egli riporta dalla traduzione del Dolce la scena I dell'atto I.

(2) Così in aggiunta al titolo dell'opera.

(3) Nelle *Vite* ecc., a p. 264 scrive: [Il Falconieri] "... fu istitutore e amico dei figli del barone Zezza..., pubblicando nell'86 la *Rettorica* e nell'88 il *Saggio delle tre poesie*...„; e a p. 285, dopo aver citato l'elogio, che nel poema di Filippo de Martino si legge del nostro, aggiunge: " nel 1786 comparvero le sue *Istituzioni Oratorie* sugli esemplari „ ecc.

(4) *Memorie storiche* ecc., p. 122 e *Aggiunte*, p. 396.

(5) È da osservare per altro che nella canzonetta del di Gennaro in lode del nostro, pubblicata nel *Saggio di poesie* ecc. (pp. 279-82), e quindi anteriore al 1789, si accenna alle *Istituzioni:* " Dirò che di facondia — L'inarrivabil arte — Oh! come fa risplendere — Nelle sue dotte carte „. L'accenno però si spiega, considerando che il vecchio Duca di Belforte dovè avere notizia dell'opera, quando era ancora manoscritta, allo stesso modo che in una seconda canzonetta (Di Gennaro: *Poesie scelte* citt., pp. 240-43) accennò all'altra opericciuola del nostro: *Sentimenti e Orazioni scelte di Cicerone* ecc. (V. più avanti), uscita nel 1793, mentre egli morì il 21 gennaio 1791. Il d'Ayala, nelle *Vite* ecc., p. 265, aggiunge che nel 1789 uscì la quinta edizione delle *Istituzioni*, e dichiara di averla vista. Crediamo si tratti di una inesattezza.

anni; e le replicate edizioni sono l'argomento più convincente del pregio loro „. E più giù attribuiva ad esse il merito di avere invogliato altri a comporre opere simili: “ Oltre di che è troppo noto che tutti gli altri, che da due anni in qua si sono eccitati a scrivere su tal materia, vi si sono determinati dopo quest' opera del Falconieri, e forse anche mossi dall'avidità grande, colla quale l' han veduta richiedersi anche nei stranieri paesi „ (1).

Quali le ragioni del successo veramente lusinghiero?

Per poterle stabilire, occorre considerare l'opera nella gran corrente della cultura contemporanea e giudicarla alla stregua dei bisogni, che nelle scuole del tempo quella rinnovata cultura aveva fatto sorgere e faceva fortemente sentire. E prima di tutto le *Istituzioni* del nostro ci si presentano con uno schietto carattere d'attualità. Scritte in italiano contro l'uso del latino, che la tradizione umanistica ancora imponeva, esse si riannodano alla lotta, che trentacinque anni avanti il Genovesi aveva ingaggiata, leggendo all'università di Napoli la prima lezione di economia in italiano. Che cosa questa lotta significhi, tutti sanno: è l'affermarsi del pensiero, che reclama la sua libertà di espressione e di espansione, contro la frase latina classicamente girata. Ma fu una lotta lunga e vivace, perchè il latino imperava con la forza di una tradizione inveterata e informava di sè tutto il sistema di educazione (2). Il Genovesi stesso racconta che grande fu la meraviglia degli uditori, nel sentirlo dettare in italiano, e che egli, essendosene accorto, dovè prima discorrere dei pregi della nostra lingua e “ urtare di fronte il pregiudizio delle scuole d'Italia „. Gli si levò contro tutta la classe dei cattedratici e, il giorno dopo, il celebre grecista Iacopo Martorelli discorse dei pregi della lingua greca e concluse che si dovesse “ leggere, scrivere e pensare pretto pretto greco, e abbandonare tutte le altre lingue „ (3). Nel 1767, dopo la cacciata dei Gesuiti, la lotta fece un passo avanti, poichè il Genovesi, chiamato dal Tanucci a compilare il famoso *Piano delle Scuole*, dalle lezioni in italiano passò a proporre “ una scuola di lingua, di eloquenza italiana e di poesia toscana; perciocchè, mirando già tutte le nazioni di Europa a rendere volgari e comuni le regole delle arti e delle scienze, parve... [a lui] necessario che i giovani si avvezzassero

---

(1) Pp. IX-X. Il poeta Luigi Serio annunziava difatti il 16 maggio 1791 la pubblicazione delle sue *Istituzioni*, che però non sembra vedessero la luce (V. GENTILE: *Il figlio di G. B. Vico* cit., in *Arch. stor. per le prov. napol.*, 1905, pp. 162-63).

(2) IDEM: *Op. cit.*, p. 160, e BELTRAMI: *Contributo alla storia dell' Università*, negli *Atti dell'Accademia Pontaniana*, 1902, pp. 10 sgg.

(3) GENOVESI: *Lettere familiari*, Napoli, presso Vincenzo Orsino, 1788, t. I, pp. 108.

di buon'ora a sapere parlare e scrivere con nettezza ed eleganza la propria lingua „. Ma per allora non se ne fece nulla, e ancora nel 1770 G. M. Galanti, nell' elogio del grande filosofo, notava che lo studio dell' italiano era " il più negletto nella nostra educazione „. Solo colla riforma dell' Università del 1777 fu istituita la cattedra di letteratura italiana, ma quanti sordi malumori e maldicenze da parte di " certi noti annosi maestri, — son parole del Signorelli — idioti eruditi alla vecchia maniera „, i quali andavano cianciando non " far mestieri di un pubblico professore per istudiar la lingua volgare che parliamo dalle fasce „ (1).

Quando il nostro scriveva, ferveva ancora la lotta contro l'italiano, e sappiamo che egli stesso si convertì tardi alle idee del Genovesi. Ma, una volta convertito, con lo zelo e l'ardore proprio del neofita, attaccò gli *acerrimi* e i *fanatici difensori* del latino. Nella lettera " ai giovani della sua scuola „, premessa alle *Istituzioni*, riferisce che aveva cominciato anche lui a scrivere l'opera in latino e l' aveva condotta a buon punto, quando " dotti amici „ gli fecero considerare che, se aveva veramente a cuore il bene della gioventù, avrebbe dovuto usare la lingua italiana, piuttosto che, " per un abuso introdotto o per una vanità „, la latina. "Mi dispiacque in sulle prime per mille riflessi tal avviso, — egli scrive – e molto più mi facea di peso il considerare quanto avrebbe dato a dire tal novità ad alcuni acerrimi difensori e seguaci del gusto introdotto„. Pure, prevalendo in lui il desiderio di far opera utile ai giovani, prese " a rimpastare di nuovo un'opera ben avanzata. So ben certo — egli prosegue — che tutti capiscono la forza di questa ragione, che ha fatto determinarmi a sì fare, ma non tutti vorranno confessarla. La discorra però ognuno, come la vuole, che io non sarò certo per pentirmi del passo dato; tanto più, ch'è troppo chiaro in questo punto il fanatismo, per così dirlo, degl'Italiani. I Greci scrissero in greco e i Latini in latino. E perchè solo noi abbiam da cercare lingue straniere, quando abbiamo la nostra propria? È gran tempo che i Francesi si sono su tal punto spregiudicati: sarebbe tempo ormai che anche noi ci togliessimo da un inganno, che reca senza accorgercene un grandissimo danno alla gioventù. Anche io sono stato e sono ancora adesso uno dei più grandi adoratori della lingua latina; ma non per questo voglio io tradire la gioventù alla mia cura commessa. Io, più di ognun altro, ho per prova veduto quanto son dannose e dispiacevoli le Istituzioni scritte in latino. I giovani far devono per impararle una doppia fatica. Devono prima studiar sulla lingua e poi andarsi disponendo a capire l' insegnamento.

(1) GENTILE: *Op. cit.*, pp. 160-61.

Pochissimi sono quelli così pratici del latino, che leggendo l' intendano perfettamente; e pochissimi per conseguenza capiranno la scienza, che studiano. E questo è uno dei gran motivi, per cui l' Italia nell'atto, che ha moltissimi talenti, ha sì pochi pensatori, come osserva il dotto ab. Genovesi nella prefazione posta in fronte alla sua *Logica Italiana* „ (1). In questa pagina di prosa agile e battagliera non solo si respira quasi l'odor della polvere, ma il Falconieri, coll' idea tolta al Genovesi, mostra di avere ben capito che il latino era ormai una catena di piombo per lo sviluppo del pensiero. Prima e non lieve ragione del successo dell' opera fu dunque la lingua italiana, in cui fu scritta, giacchè nelle scuole del regno di Napoli, che potremmo dire secondarie, già potentemente si avvertiva il bisogno, proclamato e sostenuto dall'alta cultura, di spezzare la tradizione del latino.

Colla novità della lingua un'altra, non meno importante, troviamo introdotta dal nostro autore nelle sue *Istituzioni.* Il Gentile ha mostrato che la cattedra di letteratura italiana, sorta per la prima volta nell' università di Napoli colla riforma illuministica del 1777, non fu altro che una duplicazione di quella di rettorica e poetica tenuta da Gennaro Vico; giacchè, mentre il poeta improvvisatore Luigi Serio, a cui la cattedra venne dapprima affidata, esemplificava i precetti in italiano, il Vico li esemplificava in latino. Ma intanto gli autori dei trattati per le scuole secondarie seguitavano a servirsi esclusivamente di scrittori latini.

Chi fece per il primo entrare la letteratura nostra nella illustrazione dei precetti rettorici, chi innalzò nella mente di giovanetti, la cui conoscenza prima si arrestava al 14 d. C., i nostri scrittori, da Dante al Metastasio e al Cesarotti, ponendoli accanto ai latini, fu il Falconieri. “ Quei veramente, che mi han preceduto in questo lavoro, — egli scrive con forza e convinzione — par che si avessero fatta una legge di non uscire dai latini esemplari, come se i tanti nostri italiani scrittori, o nella prosa o nei versi, non potrebbero ben stare a fronte dei migliori scrittori latini, o come se questo fosse un onore, al quale non potessero questi aspirare, perchè hanno scritto nei tempi nostri e nella nostra italiana favella„ (2). C'era senza dubbio dell'esagerazione nella sua stima per i poeti contemporanei, come p. es. per il Mattei, ma la stessa esagerazione dimostra che, come lui non viveva appartato dal movimento letterario del tempo, così non voleva che se ne ap-

---

(1) *Lettera cit., pp. XIV-XV.* Il Genovesi nella *Logica per gli giovanetti* (IV ediz., Napoli, 1790, p. 31) dice precisamente: “ Finchè le scienze non parleranno che una lingua ignota alle nostre madri e balie, non è da sperare che il nostro gentil paese, nato a far teste, non si vegga rozzo, squallido, vile e servo degli stranieri„.

(2) *Lettera* cit., p. XIII.

partasse la scuola. Cercando di avvicinarla alla nostra letteratura dei secoli passati e a quella del XVIII, egli ne promoveva la laicità, la immetteva nelle grandi correnti che arieggiavano la società colta. Anche per questo lato egli faceva perciò opera utile e nuova, che doveva necessariamente incontrare il favore delle scuole.

In terzo luogo, chi scorre le *Istituzioni*, s'avvede che anche nella materia precettistica e dottrinale il nostro segue le teorie più diffuse del tempo, come, per esempio, nelle quistioni sulla lingua, sui concetti o arguzie, sulle figure. Nella disputa tra cruscanti e puristi da una parte, e gli scrittori gallicizzanti dall'altra, ma vivi e freschi, egli fu più per questi che per quelli. Dopo aver trattato degli arcaismi in latino, ecco come discorre di quelli italiani: "Così talvota sono più affettati alcuni dei nostri, che studiano la lingua toscana sul vocabolario della Crusca, che i Toscani medesimi nativi. Ingannati da quegli immensi volumi, ov'è giudiziosamente raccolto tutto per non usarsi, ma per ispiegarsi nei libri, ove si trova usato, fanno una raccolta di tutte le frasi e parole più rare e disusate e di tutti i riboboli dei contadini di Firenze, e poi ne condiscono fin anche i discorsi più serii e le più gravi orazioni, che sembrano piuttosto uno squarcio del *Malmantile,* o una novella del Sacchetti, che un' orazione.

Se però, per dar più grazia al discorso, o per qualche altro ragionevol motivo si volesse talvolta usare qualche parola di simil fatta, non sarebbe difetto, giusta il precetto del Vossio, che dice che queste *manu, non sacco sunt serendae* „ (1).

Quanto ai neologismi distingue tra la lingua latina e l' italiana: nella prima, ch' è morta, prescrive che debbano evitarsi i vocaboli nuovi, " inventati dopo il di lei decadimento „ dalla barbarie dei giureconsulti, dei filosofi, dei padri della Chiesa, che introdussero " stranissime voci e locuzioni per ispiegare quello che ottimamente potea altrimenti dirsi in latino „ (2). Ma, ragionando troppo a fil di logica, egli è portato a condannare i neologismi, anche se esprimenti cose non conosciute dagli antichi, perchè, essendo il latino una lingua morta, non c' è l'uso che possa sancirli. Le lingue vive invece, come l' italiana, possono essere arricchite di nuovi vocaboli, ma da quegli ingegni, "che hanno acquistato un credito imponente e che sono sicuri di esser seguiti, e non già da ogni misero pedante. Tanto più che collo scorrer dei secoli, colla mutazione dei costumi e delle allusioni, molti vocaboli vanno a rendersi languidi e freddi; per cui è necessità inventarne dei nuovi, alludenti ai costumi presenti ed alle nuove

(1) *Istituzioni* citt., p. 174.
(2) *Op. cit.*, p. 177.

scoperte. E questo è quel che produce nelle lingue quel continuo cambiamento, mirabilmente spiegato dal gran Cesarotti nella prefazione al *Corso di letteratura greca* „. Dal quale egli riporta un bel brano sul sorgere, fiorire e corrompersi delle lingue, per poi proseguire: “ Gran pazzia dunque sarebbe il pretendere che gl' ingegni degli uomini di un secolo usassero le voci e le frasi di un altro, quando i costumi e la maniera di pensare è diversa. Bella sarebbe stata per certo, se Orazio e Virgilio, sotto il gloriosissimo regno di Augusto, scritto avessero col linguaggio dei primi tempi della Repubblica; o il gran filosofo Galileo, sotto il politissimo governo dei Medici, con quello dello scolastico messer Cino o ser Brunetto, celebri in tempo, che Firenze formava un ristretto e picciolissimo stato „. (1).

Di qui si vede che egli amava una forma vivace, disinvolta, non importa se macchiata di gallicismi, come venne in moda nella seconda metà del Settecento.

Quanto all'uso dei concetti prescrive che non siano troppo frequenti, “ poichè la vera e soda eloquenza è nemica di questi troppo ricercati raffinamenti, i quali, quanto più palesano di artificio, tanto scemano di pregio „ (2). E concludendo il trattato delle figure, osserva: “... Se noi ne abbiamo parlato con tanta lode e precisione, non è stato per determinare i giovani a caricarne le loro orazioni, ma per darli come una strada da ben farle e concepirle, dove naturalmente se li presentassero „ (3).

Si avverte in questi precetti la reazione al secentismo, così come fu promossa nel secolo XVIII, in nome del buon senso, ma non sulla base di principi rigorosamente ragionati e dedotti.

Il Falconieri, in sostanza, fu un retore temperato; per lui l'arte del dire non è la maga miracolosa, che possa rendere poeta, chi non sia tale, ovvero oratore, chi non abbia ingegno, dottrina e la disposizione necessaria (4). Essa può fornire, secondo lui, gli ornamenti, può insegnare a meglio esprimere i propri concetti, ma nello scrittore, nel poeta, nell'oratore occorre che ci sia anzitutto il fondamento che natura pone. È, come si vede, quella rettorica conciliativa, che sembra dettata dal buon senso, e che, avendo avuto fortuna nelle scuole fino ai nostri giorni, — e non si può dire del tutto scomparsa — non poteva non concorrere alla fortuna del libro.

Nè mancano altri pregi. Chi scorre gli altri trattati del tempo,

(1) *Op. cit.*, nota alla p. 176.
(2) *Op. cit.*, p. 213.
(3) *Op. cit.*, p. 278.
(4) *Op. cit.*, pp. 324-26.

si trova subito trasportato in una selva selvaggia di precetti e messo davanti a un elenco interminabile di tropi e figure. Il nostro autore scelse, amputò, restrinse, sebbene il trattato oggi a noi sembri ancora troppo pieno e indigesto. Abbondò poi in esempi, perchè, essendo la rettorica " una cognizione pratica, il di cui uso principale consiste nel ben servirsi dei precetti..., il trattenersi nella semplice spiega di questi è lo stesso che rendere rincrescevole e disgustosa ai giovani quella facoltà, ch'è per sè stessa la più piacevole e amena. Il che è tanto più degno di considerazione, quando è certo che insegnar si suol la rettorica in un'età, in cui la mente, qual rigoroso germoglio, comincia a scuotersi anch'essa ed a gustare il piacere delle belle cognizioni, per cui è impossibile che piegar si possa al seccante ammasso di disgustosi precetti, senza restare miseramente avvilita ed oppressa " (1).

Infine la forma stessa usata dal nostro doveva piacere: alquanto gallicizzante nelle parole e nei costrutti, essa è agile, scorrevole, spesso calda, perchè l'autore, pieno di fede in tutto ciò che insegna, di amore per il bello, s'infiamma sia che, per esempio, esalti l'efficacia della parola (2), sia che discorra della giocondità derivante dall'arte (3), sia che rilevi le bellezze dei classici nostri e latini.

Concludendo, a noi sembra di poter affermare che il Falconieri fece per i suoi tempi opera viva e nuova: nelle scuole secondarie, mortificate da un insegnamento in latino e fatto con esempi tratti esclusivamente dai classici latini, egli introdusse la lingua e la letteratura italiana, e nella trattazione dei precetti divulgò i gusti, i sentimenti, le idee della società contemporanea.

Degli altri due suoi lavori scolastici tratteremo brevemente, perchè non hanno importanza per noi.

Nel 1793 diede alla luce i *Sentimenti ed Orazioni scelte di M. T. Cicerone,* " col *Panegirico* di C. Plinio Cecilio Secondo in onor di Traiano, e con cinque arringhe di T. Livio, raccolte e fornite di note per l'intelligenza del testo e di una minuta analisi rettorica ".

L'opera, preceduta da un'altra canzonetta, con lodi iperboliche, del di Gennaro (4), è un'antologia in due volumi, ed è dedicata al vescovo

(1) *Op. cit.*, p. XII.

(2) *Op. cit.*, pp. 14 sgg.

(3) *Op. cit.*, pp. 18 sgg.

(4) Si legge anche nelle *Poesie scelte* di questo poeta, a pp. 240-43, ma con due quartine in meno: l'una dopo la settima e l'altra in fine. Il Falconieri nella lettera

di Gallipoli, Giovanni Cianci-Danesi, il quale, prima di ascendere la cattedra vescovile, aveva insegnato teologia e filosofia nell'ordine degli Agostiniani Scalzi, e poi teologia all'università (1). L'autore, in una lettera alla gioventù studiosa ci informa che, capitatagli nelle mani l'opera dei *Sentimenti di Cicerone* dell'ab. Olivet (2) e trovatala molto utile, volle farne una ristampa. Sennonchè, invece di una pura e semplice ristampa, per adattarla meglio alla sua scuola, la modificò in modo da dovere all' Olivet quasi solo l' idea del libro. Omise infatti la traduzione procurata dall' abate francese, dovendo i brani servire per esercizio di traduzione ai giovani, e riportò nella seconda parte otto delle orazioni più belle di Cicerone, il *Panegirico* di Plinio e cinque arringhe tratte dalle *Storie* di Livio. Colla prima parte egli volle offrire ai giovani un trattato di massime oneste, colla seconda esempi di orazioni, delle quali indicò nelle note l'ordine e la divisione, tralasciando le figure e gli altri ornamenti, che la viva voce del maestro avrebbe messi in rilievo.

Nell'altra opera, *Introduzione alla poesia latina e italiana,* pubblicata nel 1798, il nostro tratta brevemente, ma con molta accuratezza, delle varie specie di versi e di strofi nell'una e nell'altra lingua.

III.

Abbiamo conosciuto finora un Falconieri arcade e retore, infervorato degli studi letterari, tutto chiuso nella scuola; ma andrebbe errato chi credesse che l'ardente giacobino del 1799 sia sbocciato in lui per improvvisa infatuazione. Il *tempo,* in cui visse, e il *carattere* non potevano non portarlo a volgere l' attenzione sui mali, che travagliavano la società, e sui bisogni nuovi, che si facevano strada. Il *tempo*, perchè la monarchia stessa, favorendo fino allo scoppio della Rivoluzione Francese le riforme, la lotta contro il Vaticano e il feudalismo, accelerò il moto del progresso, creò quella coorte battagliera di scrittori antivaticanici, che poi le si doveva rivolgere contro,

---

" alla studiosa gioventù " dice di aver preparata l'opera in quattro mesi, ma non dovettero essere certo quattro mesi del 1793, perchè altrimenti il di Gennaro, morto nel gennaio del 1791, non avrebbe potuto lodarla: essa dovè essere composta intorno al 1790.

(1) V. la lettera di dedica.

(2) Ne abbiamo vista la settima edizione, uscita a Liegi nel 1776, presso I. Dessain. Il vero titolo dell'opera è: *Pensées de Cicéron traduit en français*, e porta una lettera di dedica al Delfino di Francia del 1744: di quest'anno dovè essere perciò la prima edizione.

e contribuì in tal modo a radicare negli spiriti la convinzione, che ormai il mondo doveva profondamente trasformarsi. Il *carattere*, perchè il Falconieri, anima ingenua ed entusiasta, aperta alle bellezze dell'arte, non poteva sottrarsi al fascino del movimento riformatore, partecipare al quale era come un segno di aristocrazia dell' intelletto. E, seppure prima del 1790 egli non si occupò molto di politica, dopo quell'anno l'ambiente universitario, in cui si trovò a vivere per l'ottenuta sostituzione del Vico nella lettura della rettorica e della poetica, dovè esercitare vivace influenza su di lui. Dallo studio di Napoli insegnava allora tutta una schiera di pensatori e patriotti, che o compariranno nei primi moti giacobini, e quindi nelle processure politiche dal '94 al '98, come il P. Emanuele Caputo, Troiano Odazi, successore del Genovesi nella cattedra di economia e commercio, il poeta Ierocades, il P. Teodoro Monticelli, e così via, o saranno addirittura i capi della rivoluzione del '99, come il Pagano, il Cirillo, il Troise, il Conforti. L' insegnamento universitario dovè procurargli l'amicizia di alcuni di costoro, e nella conversazione con essi il suo orientamento si precisò, le idee si svilupparono, crebbe vigoroso il credo politico e la passione di concorrere al prossimo avvento di ordini sociali migliori. Intanto giungevano i primi echi delle cose di Francia, le quali " variamente raccontate..., e producendo, come l'animo degli ascoltatori, opinioni differenti, spaventavano il re, i cortigiani, i ministri, concitavano il clero, allegravano i filosofi e i novatori. I due sovrani di Napoli con più odio e sdegno le sentivano, perchè parenti dei Borboni di Francia, e sorelle le due regine „ (1). La monarchia, che fino allora aveva seguito il movimento delle riforme, se ne ritraeva sdegnata, e, abbandonandosi al più cupo dispotismo, respingeva i fuggitivi francesi, accresceva il numero delle spie, cominciava insomma a scavare l'abisso tra essa e i liberali, prima consultati, ora tenuti in sospetto. Sennonchè la reazione, anzichè scoraggiarli, accrebbe in essi la fede, onde un gran lavorio nelle logge massoniche — pullulanti in Napoli nonostante i divieti — per diffondere i diritti dell'uomo e le dottrine rivoluzionarie, e riunioni segrete per discutere sulle notizie, che provenivano dalla Francia, mentre la scuola di chimica, posta al vico Giganti, di Carlo Lauberg, " il primo cospiratore del moderno risorgimento italiano „, trasformavasi in " palestra di propaganda liberale tra i giovani, infatuati delle nuove idee di libertà e d' eguaglianza „. E tra i più accesi spiccava un nobile manipolo di studenti pugliesi, Biagio e Michele

(1) Colletta: *Storia del reame di Napoli* cit., I, p. 172.

del Re, Silvio Buonavoglia ed Emanuele de Deo, " unico grande, vero asceta dell' ideale „, ai quali si aggiunse il solo vero poeta del '99, Ignazio Ciaia, allora impiegato nella R. Segreteria dell'Ecclesiastico (1). Tutto questo vasto movimento rivoluzionario, che si andava preparando nelle scuole private e nell' università, e che trovava speciale simpatia nei pugliesi, non poteva certo sfuggire al Falconieri, maestro privato, lettore sostituto all' università, e pugliese per giunta (2). Perciò, quando dopo la partenza dell' ammiraglio La Touche da Napoli fu fondata, nel famoso banchetto a Posillipo del luglio o dell'agosto 1793, la prima società giacobina, di cui lo stesso La Touche aveva gettato le basi, il nome del Falconieri non mancò di comparirvi. Ma qual parte vi abbia avuto, a quale club sia stato iscritto, se sia stato della frazione moderata, facente capo a Rocco Lentini, ovvero di quella più avanzata, diretta da Andrea Vitaliano, son cose tutte che ignoriamo, perchè, scopertasi la congiura il 21 marzo 1794 per la delazione di Donato Froncillo, colui che fece il nome del nostro, ossia lo studente Luigi Polopoli, non potè riferire altro, se non di aver saputo dal reo assente Pietro Labonia che tra gli organizzati vi era anche " il pubblico lettore Falconieri „ (3). Per questo fortunato caso egli potè salvarsi dal procedimento a suo carico e dalle prime vendette del Borbone, ma non potè evitare che il suo nome venisse incluso tra i rei di terza classe e segnato fin d' allora nel libro nero della polizia (4). Ma non fu questo il solo danno : secondo noi, l' effetto di questa prima macchia politica non tardò a pesare sulla sua carriera

(1) SIMEONI : *La congiura giacobina del 1794 a Napoli*, in *Arch. Stor. per le prov. napol.*, 1914, pp. 304-14, e cfr. l' altra opera fondamentale di MICHELE ROSSI: *Nuova luce risultante dai fatti avvenuti in Napoli pochi anni prima del 1799*, Firenze, Barbera, 1890.

(2) Il D' AYALA (*Vite* ecc., p. 298) nella biografia di Vincenzo Galiani, uno dei tre giacobini mandati a morte nel 1794, dice che questi ebbe come maestro a Napoli "quell'Ignazio Falconieri che gli fu tanto attaccato„; e il CANNAVIELLO (*Lorenzo De Concilj o liberalismo irpino*, Napoli, Pierro, 1913, p. 5), forse indottovi da alcune parole dello stesso d'Ayala, aggiunge al nome del Galiani anche quello del de Concilj.

(3) ARCHIVIO DI STATO DI NAPOLI: *Notamento del fiscale Basilio Palmieri* nelle *Carte del Marchese di Gallo*, vol. I, c. 95v., e vol. II, c. 84r. e v. ; SIMEONI : *Op. cit.*, pp. 789 e 802.

(4) Alla terza classe, si legge nel *Notamento* cit., vol. I, c 29, furono ascritti quei rei " che vengono nominati dai soci confessi, non già per aver con essi seduto in club, o discorso di rivoluzione e di materie giacobine, ma per aver saputo dai correi assenti di essere organizzati in officio giacobino ed intervenuti in sessione; classe, la quale per appuntamento dei ministri di Stato è stata segregata per ora dalla rubrica e dal procedimento contro dei suoi individui „.

universitaria, allorchè qualche anno dopo venne messo da parte come sostituto del Vico.

È noto, per lo studio del Gentile (1), che, avendo il vecchio professore di rettorica e poetica chiesto nel 1797 un sussidio al Re per le tristi condizioni economiche in cui versava, si vide invece giubilato " con l'intero soldo in pensione ed emolumenti che aveva perduti „. Quindi si bandiva il concorso, e dal Cappellano Maggiore veniva intanto proposto, come interino, uno degli aspiranti alla cattedra, il can:co Nicola Ciampitti, che si era offerto d'insegnare gratis, fino a che il concorso non avesse avuto termine. Ma al Vico non piacque la giubilazione per il notevole danno, che gli sarebbe venuto dalla perdita della cattedra, alla quale erano congiunti speciali guadagni, e dopo due ricorsi riuscì ad ottenere un migliore trattamento. Il Cappellano Maggiore, chiamato nuovamente a decidere, propose che il ricorrente conservasse la cattedra, godesse di una pensione pari allo stipendio ed ottenesse come sostituto il Ciampitti, poichè, per essersi questo offerto d'insegnare gratuitamente, non avrebbe dovuto nemmeno pagare i trenta ducati al nostro. Il decreto del 19 dicembre 1797 approvò interamente questa consulta, e così il Falconieri, se ci si tiene alla lettera dei documenti, per una meschina ricompensa avrebbe perduta la cattedra. Ma è evidente che non il solo interesse del Vico, nè la semplice protezione del Ciampitti, che il Cappellano potè forse assumersi, lo spinsero a mettere senz'altro da parte il nostro. Bisogna ricordare che dopo la congiura del '94 il Re, per ogni nuovo professore che gli veniva proposto, esigeva che si assumessero informazioni dalla Giunta di Stato; per di più erano recenti gli arresti, per cause politiche, dei professori Monticelli, Caputo, Conforti, Pagano, mentre altri erano stati sospesi dalla lettura, come Francesco Bagno, Francesco Saverio Bruno e Giovanni Gambale. In tempi di così sospettosa vigilanza il Cappellano Maggiore, se anche fosse stato un liberale, non si poteva sentir l'animo di proporre o sostenere chi si era per metà compromesso nel '94, nè il Falconieri stesso, sorvegliato, tenuto in sospetto, forse si adoperò, per conservare la sostituzione (2). Fu questa, probabilmente, la causa più vera e recondita, per cui nel '97 egli fu escluso dall'insegnamento, e noi possiamo ben supporre, come nota anche il Gentile, che il torto sofferto in questa occasione fu il motivo personale, che, aggiunto alle sue pre-

(1) *Il figlio di G. B. Vico* cit., pp. 760-70.

(2) Difatti nei molti rami di scritture, visti all' Archivio di Stato di Napoli, non ci è riuscito di trovare alcuna domanda o supplica del Falconieri, o cenno intorno a lui.

cedenti opinioni politiche, lo spinse a prendere parte attiva e fervida alla gloriosa repubblica del '99, per la quale doveva incontrare la morte sulla forca.

***

La disfatta delle armi comandate dal Mack, la fuga di Ferdinando IV in Sicilia, l'avvicinarsi dell'esercito francese, aprirono alla speranza gli animi dei patriotti napoletani, aspiranti a libertà, negli ultimi giorni del 1798. Risorsero allora e si diffusero quei clubs giacobini, che avevano fatto la prima comparsa tra il 1792 e il 1793, e vi si trovarono uniti antichi e nuovi compagni di fede, risoluti a vigilare sugli avvenimenti e a volgerli a loro profitto. Fra i clubs più accesi vi fu quello così detto *di Noce*, al quale il nostro, dopo la proclamazione della repubblica, si vantò in un foglio d'essere appartenuto (1) e del quale dovè essere uno dei membri più in vista, se, come ci lascia intendere una delle numerose sentenze pronunziate dalla Giunta di Stato il 30 ottobre 1799, egli ebbe l'incarico di descriverne i soci (2). In quelle riunioni, che si tenevano di notte, fu appunto risoluto di portare aiuto ai Francesi e impadronirsi di S. Elmo, allorchè per la rottura dell'armistizio di Capua, “ tregua peggiore di guerra sfortunata „ (3), comparvero le prime sentinelle francesi intorno a Napoli, e la plebe, prese le armi, cominciò a minacciare il saccheggio e lo sterminio dei giacobini. Il 18 gennaio il Falconieri usciva di città, insieme con molti altri patriotti, ed andava a congiungersi alle armi liberatrici, mentre altri, come è noto, tentavano invano di impadronirsi di Castel S. Elmo, preso poi per stratagemma il giorno dopo. Rientrò in città il 21 o il 22, quando ancor durava la mischia sanguinosa tra la plebe inferocita e i Francesi, e tre giorni dopo la conquista faceva pompa — nota la sentenza con cui fu condannato a morte — della “ montura repubblicana „ (4). Ma, se con la proclamazione della repubblica egli vedeva con gli altri patriotti realizzato il sogno, che dal 1794 era già costato la vita ed il carcere a nobilissimi cittadini, restava ora un compito ben più arduo da assolvere: consolidare il nuovo reggimento, distruggere

---

(1) Sansone: *Gli avvenimenti del 1799* ecc., dove è riferita la sentenza di morte pronunziata dalla Giunta di Stato contro il nostro, p. 260.

(2) *Il figlio di G. B. Vico* cit., p. 759n.

(3) Colletta: *Storia del reame di Napoli* cit., I, p. 267.

(4) Sansone: *Op. cit.*, *ivi.*

le prevenzioni del popolo, assicurare la tranquillità interna. A questa nuova opera il Falconieri si accinse, per parte sua, con ardore e con fede, trasformandosi da sacerdote in capitano della Guardia Nazionale, da maestro di rettorica in commissario repubblicano per il dipartimento del Volturno.

Stabilitosi con decreto del 6 febbraio l'allargamento della Guardia Nazionale del comune di Napoli in sei legioni (1), la Commissione Centrale all'uopo delegata si riuniva il 24 dello stesso mese in S. Paolo Maggiore, e, dopo aver messo " a seria disamina e scrutinio ciascuno individuo da promuoversi alla suddetta Guardia Civica..., dopo le più mature indagini ", eleggeva 36 capitani, 36 istruttori e 144 tenenti, che completavano i quadri di tre legioni (2). Il Comitato Militare, che della Commissione era parte, invitava poi i tenenti ad occuparsi " con tutto zelo ed energia " della formazione delle loro compagnie, affinchè potessero esser pronte per il 28 febbraio. Aggiungeva: "E poichè questa Guardia Nazionale esser dee l'organo immediato della felicità dell'interna Repubblica, perciò s'invitano i surriferiti capitani e tenenti di prescegliere soggetti probi, repubblicani, e della di cui morale si possono compromettere. Quest'operazione richiede tutta la loro attività e diligenza. Dopo d'essersi con tali norme organizzate dette compagnie, ciascun capitano formerà il piedilista di tutti gl'individui della sua compagnia, specificando i sergenti e caporali; qual piedilista dovrà essere firmato non solo da esso, ma benanche dai rispettivi tenenti... " (3). Il Falconieri, nominato capitano della quarta compagnia del quarto battaglione, comandato da Giuliano Colonna (4), ubbidendo agli ordini del Comitato, non solo si diede subito con fervore a riunire la sua compagnia, ma — ciò che dimostra il suo entusiasmo — la volle per la maggior parte composta di sacerdoti. " Maiora videbimus " esclamava il buon diarista Carlo de Nicola, che ci ha conservato la curiosa notizia sotto la data del 27 febbraio (5). Ed il 4 marzo segnava ancora: " Quest'oggi ho veduto un sacerdote, per nome Ignazio Falconieri, conosciuto nella repubblica letteraria per le sue opere attinenti alle Belle Lettere, con uniforme di capitano della Guardia Civica, cosa che al popolo forma scandalo, mentre colui crede di ben servire la Repubblica, e

(1) *Giornale patriottico della Repubblica Napoletana*, vol. III, p. 107.

(2) *Idem*, vol. VII, pp. 85 sgg.

(3) *Idem*, vol. VII, pp. 96-97.

(4) Il quarto battaglione apparteneva alla seconda legione, che aveva il quartiere a Montecalvario (*Idem*, vol. III, p. 70).

(5) *Diario napoletano dal 1798 al 1825*, vol. I, pp. 63-64.

questa sera ha perorato nella Sala d'Istruzione (1), animando tutti ad arrolarsi „ (2). Molto diede da fare ad Antonio della Rossa, già consigliere del commercio sotto il Borbone, e consigliere della Giunta di Stato e direttore generale di polizia durante la reazione che seguì alla caduta della repubblica. Il nostro pretese obbligare i figliuoli di lui alla coscrizione, onde il della Rossa, per evitare le rappresaglie, si ritirò ad Afragola (3). Governò il banco di S. Eligio, dov'erano impiegati Ferdinando e Giovanni della Rossa, cooperatori della congiura realista, detta dei Baccker, e giustiziati con questi dal governo repubblicano il 13 giugno (4). Finalmente, sul finire dell' aprile o ai primi di maggio, quando già le sorti della repubblica declinavano per la marcia vittoriosa delle truppe del card. Ruffo e per le insorgenze che da per tutto divampavano, stringendo la capitale come in un cerchio di ferro, egli accettò l' incarico di andar commissario organizzatore nel dipartimento del Volturno (5). In tale occasione si scelse, od ebbe, come suo segretario il futuro autore del *Saggio storico sulla rivoluzione napoletana,* Vincenzo Coco, e insieme con lui firmò un nobile e fiero proclama ai comuni e ai cantoni del dipartimento. In esso, dopo aver dichiarato di voler ricondurre la pace tra i cittadini, di voler fare di loro " un popolo di fratelli, ubbidienti alle leggi, amici della virtù ed impegnati alla difesa di una causa, che *avrebbe fatto* la *loro* felicità „, minacciava rigori estremi contro gl' immorali e perversi, contro gli amministratori prevaricatori e frodolenti, contro " gli allarmanti amici del fugato Sardanapalo e disturbatori della pubblica quiete „, contro coloro, " che, interpretando sinistramente la libertà e l'uguaglianza, *attentavano* alla vita e alle sostanze dei buoni. Io farò loro vedere — proseguiva — quanto sia lontano dallo spirito

(1) Fu istituita il 7 febbraio con lo scopo di formare lo spirito pubblico e " accendere nel petto di tutti i cittadini il sacro fuoco della libertà „ (V. *Carlo Colletta*: *Proclami e Sanzioni della Repubblica Napoletana,* Napoli, stamperia dell' Iride, 1863, p. 31). Vi parlarono tra gli altri: Vincenzo Russo, Mario Pagano, Vincenzo Troise, Eleonora de Fonseca-Pimentel.

(2) *Diario* cit., I, p. 70.

(3) Domenico Petromasi: *Storia della spedizione dell'Eminentissimo card. don Fabrizio Ruffo,* Napoli, presso Vincenzo Manfredi, 1801, p. 51.

(4) Conforti: *Napoli nel 1799,* Napoli, stabil. tipogr. de Falco, 1886, pp. 252n. e 257; Ferdinando e Giovanni della Rossa erano fratelli di don Antonio.

(5) La sentenza di morte contro il nostro (Sansone: *Op. cit.,* p. 260) dice che egli fu nominato commissario nel marzo. Crediamo si tratti di un errore, perchè nel *Diario* cit. del De Nicola (I, p. 129) si trova segnato che il Falconieri partì per Nola il 5 maggio, e nel *Monitore Napolitano* della Pimentel - Fonseca la nomina di lui e di altri sette commissari organizzatori è riportata solo nel n. 28 del 25 fiorile (14 maggio).

democratico il libertinaggio e l'eguaglianza mal intesa. I delitti di questo genere saranno da me puniti con dei castighi, che il lungo girar dei secoli non ne cancellerà la memoria. I danni sofferti dall'onesto cittadino verranno indennizzati coll' ammenda, e, se bisogna, colla confiscazione dei beni dei rivoltosi e dei ribaldi, che rovesciando i più sacri diritti hanno abusato di quella forza, che doveano far valere in difesa di sè stessi, dei loro fratelli, e per estinguere il dispotismo che gli degradava „. Passando al culto religioso, teneva a sventare le calunnie di coloro, che andavano spargendo volerlo i repubblicani distruggere o non conservare in tutta la sua purezza. " Siffatto sacrilego pensare, che presso l'imperita moltitudine e gl'imbecilli è un'arma perniciosa per far delle piaghe profonde nel seno della patria, sarà da me smentito ed affatto proscritto. La repubblica, di cui conosco troppo bene i principi, protesterà al culto per opera mia il suo rispetto. Ella m'impone di riverirlo e farlo riverire con una scrupolosa esattezza, di garentirlo, di promuoverlo e di perseguitarne colla spada e col fucile gli aggressori: ed io, fedel esecutore dei suoi ordini, userò tutto il potere, di cui ella mi riveste, per un punto cotanto interessante ed a lei sì caro „. Sperava perciò che i ministri del culto, rassicurati della rettitudine dei suoi propositi, lo coadiuvassero nel ristabilire la tranquillità pubblica. Infine richiamava alla ragione " i traviati e sedotti „, l' invitava a " profittare della clemenza generosa „ della repubblica, anzichè a volerne sperimentare la giustizia punitrice, e concludeva con un pistolotto oratorio, o meglio con una volata rettorica, immaginando la contentezza della Patria, nel rivedere sotto le sue bandiere i figli sedotti, e pregando " il gran Dio degli eserciti „ a benedire " i giusti disegni del Governo e *suoi* „ (1).

Con questi propositi il 5 maggio egli partì per Nola (2), città che, per essere alle porte di Napoli e sulla via delle comunicazioni per Avellino e Salerno, occorreva tenere in saldo possesso. Invece ivi appunto si era venuta creando una grave situazione, perchè forte vi era il partito realista, e perchè nel fuoco della rivolta soffiava una potente famiglia, quella dei Vivenzio, devota ai Borboni. Infatti gl' insorgenti di Nola e dei casali vicini, guidati dal capomassa don Pietro Mascia di Liveri, erano accorsi nell' aprile in aiuto di quelli di Palma e si erano valorosamente battuti per tre giorni, il 25, il 29 e il 30, a Palma e sulle monta[illegible]di Lauro, con le truppe

(1) Biblioteca della Società di storia pat[illegible] governativi e municipali del 1799, segn. III. st. XV. BB - 2, foglio volan[illegible] della sezione: " Atti vari di governo „.

(2) De Nicola: *Diario* cit., I, p. 129.

del generale Schipani, reduce dall' infelice combattimento di Castelluccia (1). Sebbene sconfitti, essi non potevano dirsi domi, e perciò occorreva ristabilire l' ordine nella vicina città, reprimere i ribelli, dar forza ai patriotti, pochi di numero e avviliti.

Il Falconieri era forse il più adatto al difficile compito, per la conoscenza che aveva degli abitanti, per le amicizie su cui poteva contare, per la stima che si era acquistata insegnando nel seminario. Egli organizzò un' amministrazione repubblicana (2), represse la baldanza dei realisti e forse fece allora sorgere quel *club degli Onesti*, di cui fu segretario Agostino Pecchia, condannato poi all' esportazione, quando fu restaurata la monarchia (3). Nè mancò il nostro di atti ben più energici: il 12 maggio faceva arrestare il commissario di campagna Lelio Parisi e condannava alla fucilazione sei persone (4). Portatosi quindi nel capoluogo del dipartimento, a Capua, vi istituì il tribunale civile e criminale e vi eresse un tribunale rivoluzionario, che egli stesso presiedette, " carcerando e condannando i realisti „ (5). Il d' Ayala, traendo la notizia da una fonte che non conosciamo, dice che "incontrò la grave difficoltà di salvare le ricchezze del palazzo di Caserta, affidato a Gaetano Sabato „, e da una cronaca manoscritta della biblioteca di Montecassino trasse quest'altra, che non " gli diè poco da fare il vescovo di Aquino Antonio Siciliani, a cui spediva un plico per via dell' abate „ di quel convento (6).

Ma oramai il fato supremo della gloriosa repubblica si avvicinava, e il Falconieri non potè a lungo salvare il dipartimento del Volturno dallo sfacelo. Di esso l'alta parte era già da un pezzo nelle mani dei briganti Fra Diavolo e Gaetano Mammone, e Nola, che era stata speciale oggetto delle cure del nostro, non tardò a scuotere il giogo della organizzazione repubblicana. Il 29 maggio gl' insorgenti scacciavano dal loro territorio le truppe dei generali Federici e Matera, che, battuti a Benevento, erano stati costretti a ritirarsi. Ed allorchè il Federici,

(1) Si desume dalla difesa nel processo a carico di Venanzio Napolitano, accusato d' aver preso parte al saccheggio del palazzo del Duca di Corigliano in Palma. Copia della difesa si conserva presso la famiglia Napolitano a Nola. Il processato del 1799 era maggiore dell' esercito borbonico nel 1820 e fu destituito l' anno dopo per essersi unito ai ribelli in Monteforte. Fu fratello del general Napolitano, anch' esso ribelle, nel 1820 e morto nello stesso anno. V. pure DE NICOLA: *Diario* cit., I, pp. 119, 122, 126.

(2) SANSONE: *Op. cit.,* p. 260.

(3) IDEM: *Op. cit.*, p. 280; *Filiazione dei rei di stato* ecc., p. 5. Del Pecchia fa cenno il SETTEMBRINI nelle *Ricordanze*, Napoli, Morano, 1914, ediz. Torraca, p. 62.

(4) DE NICOLA: *Diario* cit., I, p. 137.

(5) SANSONE: *Op. cit.*, *ivi.*

(6) *Vite* ecc., p. 266.

rafforzato da un'esile colonna con otto pezzi di artiglieria, che il Manthonè aveva messa ai suoi ordini, ritornò all'attacco il 1° giugno, i ribelli gli andarono incontro nella pianura di Marigliano e pienamente lo sconfissero (1). A questo fatto d'arme è probabile che abbia preso parte anche il Falconieri, oppure si ha da credere che si sia recato qualche giorno dopo a Marigliano a raccogliere armi, perchè nella sentenza capitale contro di lui si legge che si recò in quella città " otto giorni prima del ritorno delle gloriose armi di S. M., e quindi in Capua, conducendo seco due carrette di fucili " (2). In questa piazzaforte restò chiuso con la guarnigione francese, comandata dal Girardon, allorchè fu stretta d'assedio dalle truppe del Borbone e dei suoi alleati. Avvenuta la resa il 28 luglio, a patto che la guarnigione francese, cisalpina e polacca fosse considerata prigioniera di guerra, e che tutti i sudditi napoletani fossero consegnati agli alleati di Ferdinando IV, il Falconieri, insieme con altri, tentò la via dello scampo, indossando la divisa francese (3). Ma la sorte non gli arrise: riconosciuto, venne arrestato, consegnato contro i patti della resa ai ministri del Borbone e gettato nel carcere della Vicaria, dove l'autore del *Nicasio*, che lo chiama " rèttore sommo ", lo trovò insieme con

Jerocades, Bisceglie e Rossi ancora,
Battistessa, Piatti e Filangieri,
Eccelsi nomi, che la patria onora,
Ma che serbato avea invida sorte
ad imminente e vergognosa morte (4).

Quindi passò nel Castelnuovo (5), dove rimase fino alla notte sul 30 ottobre, quando entrò in quella " specie di confortatorio " (6) che fu il Carmine. Intanto il 26 ottobre la Giunta di Stato si era riunita

---

(1) De Nicola: *Diario* cit., I, pp. 151-52, 163-64, e Nicola Vivenzio: *Per la solenne dedicazione della Croce nella Città di Nola in memoria della restituita felicità del Regno,* Napoli, Stamperia reale, 1800, p. XVI. L'orazione, dedicata a Maria Carolina d'Austria, ricorda l'obelisco, con sopra una croce, fatto innalzare l'anno prima in una piazza di Nola dal governatore don Pietro Vivenzio, per celebrare il trionfo delle armi sanfediste sui repubblicani di Marigliano. In tale occasione don Pietro provocò un tumulto, perchè, avendo tenuto un discorso troppo acceso, il popolo sorse in armi e si credè autorizzato ad ogni eccesso (V. Conforti: *La repubblica napoletana*, Avellino, Pergola, 1890, pp. 180-81).

(2) Sansone: *Op. cit., ivi.*

(3) De Nicola: *Diario* cit., I, p. 266.

(4) Spinazzola: *Gli avvenimenti del 1799 in Napoli*, Napoli, Pierro, 1899, p. 93.

(5) Carlo Colletta: *Proclami e Sanzioni* ecc., p. 191.

(6) D'Ayala: *Vite* ecc., p. 89.

per decidere sulla sorte sua e di altri e la sera emetteva la sentenza, che fu di decapitazione per il Padre Olivetano Saverio Caputo, e di forca per Colombo Andreassi, Raffaele Jossa e il nostro, non esclusa la confisca dei beni (1). Il Palumbo nel *Risorgimento Salentino* scrive che " indarno monsignor Filippo Lopez y Royo di Taurisano, arcivescovo di Palermo, molto amico del Re, cercò di sottrarlo al capestro, come si faceva per i preti. E nemmeno ebbero buon esito le pratiche segrete per ottenerne la salvezza, mercè grandi somme, che si diceva tenesse sui banchi di Londra " (2). Sebbene non ci risulti donde il Palumbo abbia tratti i particolari surriferiti, essi sono molto probabili, perchè noi sappiamo come il Falconieri fosse molto caro all'arcivescovo Lopez, al quale forse si dovè se la confisca dei beni gli fu risparmiata (3). Sotto il nome del nostro girò anche un sonetto al Re, invocante perdono, e corse la voce che per esso avrebbe avuto la grazia (4); ma il di Giacomo ha, mi pare, sostenuto con buone ragioni che il sonetto è da attribuirsi a Gaetano Maria Gagliardi, impiegato nella repubblica ed esportato dopo la caduta di essa (5). Altri riportò la voce che fosse stato impiccato per volere della regina Carolina, che lo avrebbe creduto autore del violento sonetto contro di lei:

Rediviva Poppea, tribade impura (6);

ma esso, come è noto, è attribuito anche ad altri, per es. al Pagano (7). Trasportato la notte sul 30, insieme con gli altri compagni di supplizio, nel castello del Carmine, diede prova di grande serenità. Nel suo prezioso *Diario* il de Nicola ci ha lasciato questo ricordo: " Falconieri

(1) De Nicola: *Diario* cit., I, p. 358, e Sansone: *Op. cit.*, ivi.

(2) Pietro Palumbo: *Risorgimento Salentino* (*1799-1860*), Lecce, Gaetano Martello, 1911, p. 97.

(3) Il nome del Falconieri non compare difatti nella *Nota dei beni confiscati ai rei di stato*, Stamperia reale, 1800.

(4) De Nicola: *Diario* cit., pp. 355-56 e 359; Marinelli: *I Giornali*, pubblicati dal Fiordelisi, Napoli, Marghieri, 1901, p. 107. È il noto sonetto: " Signor sei padre e re, tuoi figli sono " ecc., a cui, dice il d'Ayala, " s'ebbe la viltà di rispondere " con l'altro: " È ver che re realmente e padre io sono " (*Vite* ecc., p. 267).

(5) *Catalogo della mostra del Risorgimento* ecc., pp. 95-96. Tra le carte del Gagliardi il di Giacomo trovò " alcune bozze dello stesso sonetto, toccato e ritoccato e rimutato, qua e là, evidentemente dall'autor suo medesimo. La calligrafia è del Gagliardi: egli ha l'abito, quando trascrive composizioni non sue, di additarne l' autore.... ".

(6) De Simone: *Lecce e i suoi monumenti descritti ed illustrati*, vol. I, Lecce, Gaetano Campanella, 1874, pp. 166-67.

(7) Conforti: *Napoli nel 1799* cit., p. 191.

ha sorpreso quanti sono nel castello per la presenza di spirito, colla quale conforta i compagni della sua pena; anzi si è sparsa voce aversi annunziata da più tempo la giornata del suo supplizio per la vigilia dei santi „ (1). Alle ore 15 del giorno 30 fu dissacrato da monsignor Panzini, secondo afferma il d' Ayala (2), e poco dopo entrò in cappella insieme col P. Caputo, l' Andreassi e il Jossa (3). Il 31 subirono l' estremo supplizio e il de Nicola c' informa ancora: " Tutti son morti contriti e rassegnati. Falconieri aveva chiesto in grazia ai Bianchi di voler essere il primo nel salire sul patibolo a gridare:— Viva Iddio, evviva il Re — per dare al popolo questo pubblico attestato del suo ravvedimento; ma i Bianchi prudentemente glielo hanno negato, assicurandolo che avrebbero essi attestato questa sua ottima volontà e sincerità di sentimenti. Da uno dei Bianchi l' ho saputo...(4).

Sennonchè quest'ultimo particolare, che sembra smentire " la presenza di spirito „ dimostrata il giorno avanti dal Falconieri, non è forse da credersi; non perché noi vogliamo fare di lui un eroe senza un momento solo di debolezza, ma perchè quello stesso frate della Compagnia dei Bianchi, che diede tale informazione al de Nicola, gli diede quest' altra, che è falsissima, e che il diligente diarista riporta subito dopo: " dallo stesso ho saputo pure che anche Mario Pagano morì contrito e ravveduto... „ (5). Ma abbia pure vacillato all' ultimo il Falconieri, abbia pure smentito nel momento supremo del doloroso trapasso gl' ideali che scontava col sangue, non per questo la sua figura di martire resta diminuita ai nostri occhi. Per lui possiamo ripetere le belle parole, che Vittorio Spinazzola scrisse per un altro martire del '99, il P. Bellone: " Ed io ripenso, con meraviglia, all' importanza che anche persone e storici di senno soglion dare a simili storie, o tacendole o confutandole, quasi che atti quali si vogliono compiuti al cospetto della morte sulla soglia paurosa dell' ignoto, possan cancellare o menomare una bella vita, di azione e di pensiero, liberamente condotta, ai tempi del pieno discernimento e della consapevole scelta, di fronte al pericolo, alle agitazioni, ai dolori „ (6).

MICHELE MANFREDI.

---

(1) P. 364.

(2) *Vite* ecc., p. 267; per l'ora della dissacrazione v. ARCHIVIO DELLA COMPAGNIA DEI BIANCHI: *Registro dello scrivano Minutolo, anni 1799-1800,* c. 45v.

(3) *Registro* cit., c. 46.

(4) *Diario* cit., I, pp. 365-66.

(5) *Diario* cit., *ivi.*

(6) *Gli avvenimenti del 1799 in Napoli citt.*, p. 124. Il Falconieri e gli altri suppliziati con lui, in quel giorno, furono sepolti subito dopo nel Carmine Maggiore.

Una lettera inedita di V. Alfieri

Fu detto, e con ragione, che la storia dell' ingegno e dell'operosità letteraria dell'Alfieri, più e meglio di qualsiasi altro nostro scrittore, non si saprebbe e potrebbe intendere, senza la conoscenza dei casi della vita sua, che con quella storia sono intimamente congiunti (1).

Chi, avendo letto la *Vita,* i *Giornali* e le *Lettere* di lui, ne vorrà, anche per un momento, richiamare alla memoria il contenuto, troverà senza dubbio che quel giudizio risponde esattamente al vero. In quegli scritti autobiografici infatti, che sono come lo specchio fedele in cui si riproduce e riflette in tutti gli aspetti la natura violenta, strana appassionata e mutevole del Poeta, è narrata e descritta a vivi colori la lotta aspra e feroce, ch'egli dovè sostenere prima contro sè medesimo, poi contro quanto lo circondava, per liberarsi alla fine da tutti gli ostacoli, che gl' impedivano di entrare risolutamente nella via degli studi e della gloria, cui sentivasi irresistibilmente chiamato.

Pure, tra i momenti più notevoli e più critici della sua vita, che sono come altrettanti capitoli della storia di quella lotta, il più importante e interessante insieme è senza dubbio quello che concerne il gran mutamento prodottosi nell'animo di lui poco dopo il suo ritorno a Torino dal lungo ozioso vagabondare attraverso l'Europa: ossia la sua vocazione letteraria. Tra quali sforzi e contrasti però; sotto quali influssi, ispirazioni e consigli di eventi e di amici, e con che propositi si andasse iniziando ed affermando la *vita nova* del fiero Astigiano, è cosa che tutti sanno, e non mette quindi conto d' insistervi qui maggiormente. Tuttavia il portare un nuovo e pur piccolo contributo di storia e di luce a questo periodo drammatico e veramente decisivo della vita del grande tragico, non è mai opera vana; e questo principalmente m' induce a pubblicare qui per la prima volta una lettera di lui, che, per il contenuto e per il suo riferimento a quel tempo,

---

(1) T. Concari: *Il Settecento*, ed. Vallardi, cap. VII, p. 295.

non è di lieve importanza e interesse, e merita quindi di esser conosciuta non meno delle altre che si riannodano intorno allo stesso argomento.

Per quanto riguarda la storia, dirò così, del documento in discorso, avverto subito che l'originale o autografo di essa, oggi presso il sig. Giulio Alfieri, capo-servizio nella Segreteria dell'Azienda tramviaria del Comune di Napoli, era prima in possesso del compianto ed illustre fratello suo, generale Vittorio, stato già ministro della guerra e poi valoroso comandante del XXVI Corpo d'Armata fino al dì 9 novembre 1918, quando, " risparmiato dalla battaglia, egli cadeva vittima di un morbo crudele, mentre i suoi soldati sulla via di Trieste raccoglievano i trofei della grandiosa vittoria „ (1). A quanto ne assicura il presente possessore, l'autografo prezioso fu, molti anni addietro, da un amico regalato al defunto padre suo sig. Evaristo, forse perchè egli sospettava in costui una lontana parentela con l'autore di esso; tale parentela però non è possibile oggi accertare, e del resto lo stesso Giulio Alfieri non osa presumerla e vantarla. Comunque sia, a me corre intanto l'obbligo di rendere a lui pubbliche e sentite grazie, per avermi concesso non solo di trascrivermi per intero quella lettera, ma anche di renderla nota a tutti, sicuro, com'egli mi diceva, di far cosa gradita agli studiosi delle nostre lettere e più ancora ai dotti ricercatori delle memorie alfieriane.

La lettera, vergata in quella nota grafia minuta fitta e marcata, che rivela chiaramente le spiccate caratteristiche della forte personalità dell'autore, è ben conservata, e molto bene conservasi ancora il sigillo, recante lo stemma gentilizio degli Alfieri, che aveva, come si sa, un'aquila nera in campo d'oro. Essa è datata da Firenze ed è diretta al R.mo Padre Paciaudi, a Parma; ma porta solo l' indicazione del giorno e del mese, 1 aprile, e manca di quella dell' anno. Tuttavia, per quello che sappiamo del Paciaudi e del Tana, l'uno destinatario della lettera, l'altro in essa ricordato; ma più ancora per i chiari riferimenti, che la lettera stessa contiene, a circostanze e fatti che accompagnarono il nuovo indirizzo della vita dell'Alfieri, non sarà difficile, quella data, precisarla subito e con esattezza.

Tralasciando per ora quanto concerne il Paciaudi e il Tana, e considerando invece quello che l'Alfieri dice sè nel secondo punto

---

(1) Parole pronunziate dal Duca d'Aosta, nel cimitero di Mestre, davanti alla salma del Generale, e comunicate al fratello dell'estinto, sig. Giulio.

della sua lettera, noi vi troviamo un elemento sicuro ed inoppugnabile per l'accertamento di quella data. Difatti, la solenne decisione di cui parla, di aver cioè donato il fatto suo alla sorella Giulia, e, con la rinunzia ai beni, di aver anche rinunziato alle superfluità, fino a privarsi, pel momento invero, dei cavalli, che furono tanta passione della vita sua, " per essere spiccio — com'egli rudemente si esprime — da ogni seccatura, e potersi tutto consacrare alle Muse ", fu da lui presa, come tutti sanno, sul principio del 1778 (1). Di ciò ne assicura l'autore stesso, il quale anzi, narrando il " passo della donazione ", asserisce che " l'affare andò in lungo dal gennaio al novembre " di quell'anno (2).

Fu osservato, è vero, quasi in contraddizione all'asserzione del Poeta, che le trattative di quell'affare andarono più in lungo di quanto egli volesse far credere, perchè effettivamente non furono concluse che solo nell'aprile dell'anno seguente (3). Tutto questo però non induce e non autorizza punto a dubitare che la determinazione dell'Alfieri a quel passo e la quasi completa definizione dell'affare stesso non avvenissero proprio nell'anno antecedente, come è lecito argomentare da alcune lettere di lui, attestanti che l'istrumento di quel contratto, salvo alcune mutazioni da farsi, era già pronto per le sottoscrizioni fin dal 16 marzo del '78 (4). Possiamo quindi ritenere, senza tema di errare, che la lettera in discorso fu scritta l'1 aprile del 1778.

Quali poi le ragioni, oltre quelle indicate nella lettera, che spinsero l'Allobrogo fiero alla risoluzione estrema di spogliarsi di tutto, — risoluzione che parve allora e può sembrare anche oggi una pazzia — (5), esse sono già ben note perchè accorra qui di lumeggiarle ancora più. Preso oramai " dall' avvampante fiamma di gloria " (6), e risoluto di vivere unicamente per essa e per le Muse, egli aveva bisogno, per attendere al nuovo ufficio di libero scrittore, di svincolarsi per sempre dai legami, che in quel tempo lo tenevano avvinto e che più di tutti gl'impedivano di raggiungere il suo nobile intento: quello di essere feudatario e cittadino di uno Stato, ove, a giudizio

---

(1) V. ALFIERI: *Vita, Giornali, Lettere,* per cura di E. TEZA, Firenze, F. Le Monnier, 1861, pp. 189, 193.

(2) Cfr. *Vita,* ed. cit., p. 195.

(3) E. BERTANA: *V. Alfieri studiato nel pensiero, nella vita e nell'arte* ecc., II ed., Torino, Loescher, 1904, cap. VII, p. 146, n. 1.

(4) G. MAZZATINTI: *Lettere edite ed inedite di V. Alfieri,* Torino, L. Roux e C. editori, 1890, pp. 2-6, lett. III e IV.

(5) *Ivi*: lettera al LAMPREDI, p. 422. La lettera è senza data, ma dal contenuto si rileva facilmente ch' essa è dell' anno 1878.

(6) Cfr. *Vita,* p. 160.

di uno storico del luogo, così aspra guerra facevasi “ all'onesto diritto del leggere e dello scrivere „ (1). E risolvette allora, per uno di quegli sforzi della sua volontà imperiosa e superba, che riusciva talvolta a domare in lui anche le passioni più tempestose, di *spiemontizzarsi* e di *svassallarsi* (2).

Per questo, sui primi di maggio del '77, alla distanza di pochi mesi appena da quando n'era partito, “ con un treno di otto cavalli „ faceva di nuovo ritorno in Toscana, stabilendosi da prima in Siena, e passando poi, sullo scorcio di quello stesso anno, di là a Firenze, donde poco dopo, come s'è detto, donava l'intero suo patrimonio alla sorella, maritata al conte Giacinto Canalis di Cumiana e da lui cordialmente amata (3).

Se poi, di quella donazione, egli ne avesse in seguito “ sempre benedetto il pensiero e l'esito „, come asserisce (4), o non si fosse invece, per le mutate circostanze della vita, mostrato scontento e insoddisfatto, com'è lecito ritenere specialmente dopo la nuova luce fatta in proposito, se pure in forma e con spirito alquanto tendenziosi (5), è cosa abbastanza nota ed estranea del resto all'indole e allo scopo di questo scritto. Solo si potrà aggiungere che, a regolare in quel modo i fatti suoi, l'Alfieri fu allora indotto, come è risaputo, da un altro motivo, oltre che da quelli accennati di sopra, dal motivo cioè di dare “ base e durata „ all'amore per l'Albany, che egli conobbe in Firenze proprio in quel tempo, e con la quale doveva poi legarsi “ con nuove spontanee ed auree catene„ per tutta la vita (6). Disfacendosi dei beni, egli poteva ben dire di volere in tal modo acquistare intera libertà personale per potersi “ *tutto* consacrare alle Muse „; ma in verità, tra quelle nuove “ bevande circee „ (7), difficilmente gli doveva riuscire di rendersi interamente libero e di consacrarsi unicamente alle Muse, rimanendo in effetti ancora preso ed avvinto da quei lacci d'amore, da cui pur poco innanzi aveva protestato e promesso a sè stesso ed agli altri di volersi risolutamente e per sempre svincolare (8).

E veniamo ora a dire del Paciaudi e del Tana, amici e conterranei

---

(1) Carutti: *Storia della Corte di Savoia durante la Rivoluzione e l'Impero*, Torino, Roux, 1890, I, 97.

(2) Cfr. *Vita*, pp. 191-93.

(3) *Ivi*, pp. 182, 189 sg.

(4) *Ivi*, p. 195.

(5) Bertana: *Op. cit.*, p. 137 sgg.

(6) *Vita*, pp. 191-95.

(7) Cfr. la lettera cit. al Lampredi.

(8) Cfr. *Vita*, ep. III, cap. XV: *liberazione vera*, p. 138 sgg.

del Poeta, l'ultimo anzi suo coetaneo, e noti pur essi nel mondo delle lettere e dell'erudizione.

Conviene ricordare subito che il loro nome è strettamente legato con i primi passi fatti dall'Alfieri nell'arringo degli studi; si può dire anzi che da essi vennero a lui, se non le prime ispirazioni, certo i maggiori impulsi e i più forti incoraggiamenti nel tempo della sua vocazione letteraria.

Non sarà quindi fuori luogo ricordare qui brevemente la storia dei loro rapporti col Poeta, e porre meglio in rilievo la parte ch'essi ebbero nella formazione letteraria di lui, all' inizio della sua carriera poetica.

Innanzi tutto però è necessario dire qualcosa delle vicende della vita del primo di essi, del Paciaudi, se si vuole intendere bene il cenno che l' Alfieri ne fa proprio nel principio della sua lettera, e se si vuole intendere anche la ragione per cui questi credette di affidarsi più specialmente a lui in quel suo " tardo principiare gli studi „.

Il Paciaudi, nato a Torino nel 1710, ma vissutone quasi sempre lontano, prima per le occupazioni inerenti al suo ministero di teatino, poi anche per i vari ed onorifici impieghi che fin dal 1762 aveva tenuti nella Corte dei Borboni di Parma, sulla fine di maggio del '74 faceva ritorno in patria, preceduto e circondato dalla fama di prelato onesto e dotto, legato d' amicizia ai più noti eruditi e letterati del tempo, sia in Italia che fuori (1). E vi ritornava, com'egli ne scriveva all' amico Cerretti, per trovarvi " la tranquillità dell' animo e della vita „, e per cercarvi " un asilo prima che l' invidia *gli preparasse* le ultime insidie „ (2). A che cosa il Paciaudi volesse alludere con queste parole, è noto. La mutata fortuna del ministro Du Tillot, cordialmente odiato dalla Duchessa Maria Amalia di Parma, che non ancora sapeva perdonargli le opposizioni al suo matrimonio e mal tol-

---

(1) Per la vita e gli scritti del Paciaudi, cfr. VEZZOSI A. F.: *I scrittori de' cherici regolari detti teatini*, P. II, Roma, 1780;— FABRONI A.: *Vitae Italorum* etc., t. XIV, Pisis, 1789; — GALLETTI C.: *Il Bibliotecario* ecc. (ristampa della memoria del Paciaudi su " la Biblioteca Parmense „, corredata di *utili bibliografiche osservazioni e delle notizie della vita dell'autore*), Roma, 1869. Per le relazioni di lui con i più famosi eruditi e letterati nostri e stranieri, cfr., oltre le opere indicate, le *Lettere*, dallo stesso dirette al CERRETTI e pubblicate da A. RUBBI (*Epistolario* ecc., a. I, Venezia, 1795), e inoltre CALCATERRA C.: *Lettere del Frugoni al P. Paciaudi*, Napoli, 1909;— NISARD C.: *Correspondance inédite du Comte de Caylus avec le P. Paciaudi*, Paris, Imprimerie Nationale, 1877;— EQUINI A.: *C. I. Frugoni alle Corti dei Farnesi e dei Borboni di Parma* ecc., R. Sandron, voll. 11-12 della Collezione settecentesca a cura di S. DI GIACOMO.

(2) A. RUBBI: *Epistolario* cit., p. 219, lett. al CERRETTI, in data 17 maggio del '74.

lerava di non aver lei nelle mani la supremazia degli affari dello Stato, nel tempo stesso che dalla S. Sede era vivamente osteggiato, perchè ritenuto " soggetto pericoloso " per la sua politica ecclesiastica audacemente novatrice, aveva travolto per un momento nella stessa sorte il buon P. Paciaudi, reo soltanto di essere di quel ministro uno dei più stretti e fidati amici, e di dovere a lui principalmente la sua chiamata in quella Corte (1).

Perchè, mentre il Du Tillot, nel 1771, fatto passare abilmente per tiranno, eretico e straniero, era stato costretto a fuggire travestito dinanzi a un commovimento popolare, cui fu dato il nome specioso di " sommossa per la conquista della libertà " (2), egli, il Paciaudi, aveva dovuto subire una specie di arresto nel proprio convento, ed era stato inoltre rimosso dai suoi impieghi e perfino allontanato da quella Biblioteca, che la sua rara competenza e la sua attività avevano saputo rendere, nel breve giro di sei anni, una delle più cospicue d' Italia (3). Era il trionfo della reazione, in quanto mal sapevasi perdonare al primo l'espulsione dei Gesuiti dal Ducato e le sue leggi restrittive in materia ecclesiastica; all'altro, la sua assunzione alla Presidenza degli studi e, più ancora, le sapienti novità e riforme da lui introdotte nell'ordinamento scolastico, per cui ne veniva quasi oscurata la memoria di quei Padri, che già prima avevano avuto nelle mani la direzione delle scuole (4). Ben è vero che il Duca don Ferdinando, principe debole, bonario e santacchione, che ai capricci, alla vendetta e all'ambizione della moglie e di altri non aveva saputo resistere, evitando il sacrificio di uomini, che alla prosperità del Ducato e alla grandezza della famiglia regnante avevano dato tutta la genialità della loro mente, alquanti mesi dopo, ossia nel marzo del '72, reintegrava il Paciaudi " in tutte le primiere onorevoli incombenze ", dichiarandolo " immune da qualsivoglia politico reato " (5). Ma quel ritorno alle antiche occu-

---

(1) C. Pigorini-Beri: *La Corte di Parma nel secolo XVIII*, in *Nuova Antologia*, serie III, fasc. VI, 16 maggio 1892, *passim*; — *Un battesimo principesco nella fine del sec. XVIII*, ivi, serie II, fasc. 15 febbraio 1885, p. 669 sg.;— T. Bazzi e U. Benassi: *Storia di Parma*, L. Battei, 1908, pp. 330-43;— Equini: *Op. cit.*, pp. 229-31.

(2) C. Pigorini-Beri: *La Corte di Parma* ecc., l. c., p. 285 sg.;—T. Bazzi e U. Benassi: *Op. cit.*, p. 342 sg.

(3) Vezzosi: *Op. cit.*, p. 123 sg.; Galletti: *Op. cit.*, pp. VIII-XIII.

(4) Vezzosi: *Op. cit.*, pp. 121 sg. e 145; Galletti: *Op. cit.*, l. c.; Fabroni: *Op. cit.*, p. 232 sg.; T. Bazzi e U. Benassi: *Op. cit.*, pp. 333-35; ma più specialmente il lavoro dello stesso Benassi: *La mente del P. Paciaudi, collaboratore di un ministro nell'età delle riforme* in *Misc. di St. stor. in onore di G. Sforza*, Lucca, Baroni, 1916.

(5) Rubbi: *Epistolario* cit., p. 123 (lett. al Cerretti, del 17 marzo '72). Cfr. pure Vezzosi: *Op. cit.*, p. 124; Galletti: *Op. cit.*, p. IX.

pazioni, data l' invincibile invidia degli uomini, e l'aria nuova che allora spirava nella Corte, non poteva avere pel Paciaudi che una breve durata. Difatti egli, dopo due anni, nel maggio del '74 come s' è detto, stanco di dover " vivere sempre in opposizione, e di " non aver mai pace „ ; addolorato anzi, " dopo aver servito con fedeltà e con qualche lode dodici anni „, di dover " subire una legge umiliante, inspirata da pura malevolenza al nome forestiero „, chiese ed ottenne, ad onorevoli e vantaggiose condizioni, di poter ritirarsi in patria, compensandolo " assai delle tollerate vicende, la dispiacenza universale „, per la sua partenza (1). Una volta " libero da servitù, e trapassato dal vortice irrequieto ad una pacifica posizione „, il Paciaudi si riteneva oramai pago del suo nuovo destino, assicurandogli esso, " dolce e onorato riposo „ (2). Se non che, pur avendo dichiarato che non avrebbe cercato " mai di migliorare „ quel destino, di lì a tre anni, sul principio del '78, cedendo alle premurose e obbliganti insistenze dell' Infante don Ferdinando, che durante quel tempo aveva dovuto sperimentare a proprio danno la mancanza di un uomo sì utile e sì attivo, s' induceva a far di nuovo ritorno in Parma, dove però un ingente lavoro l' attendeva, per " la necessità, com' egli s' esprimeva, di riordinare tante cose sconvolte, di restituire le distrutte, di richiamare l'esule decoro degli Studi, di dar sesto alla Biblioteca e al Museo tanto manomesso „. Ora, precisamente a questo ritorno del Paciaudi in Parma, e alle vicende della vita di lui in quella Corte, accenna l' Alfieri nel principio della sua lettera quando gli scrive: " Non so se m'abbia a dolere, o rallegrare del di lei ritorno a Parma: me ne spiace per Torino; ma non fu mediocre la mia gioia vedendo l' invidia oppressa, e la virtù riposta al suo luogo „.

Al Paciaudi l'Alfieri s' era legato, con affettuosa devota amicizia, fin da quando il dotto teatino, lasciata Parma, s' era ritirato in Torino. E a lui, come al conte Agostino Tana, egli allora ricorreva spesso per aiuti e consigli in quel fervore di vita nuova, da cui fu preso ed agitato quando, poco dopo il suo rimpatrio, una nuova passione, quella per le lettere, incominciò ad infiammargli l' animo. Partecipe egli stesso del risveglio intellettuale e del nuovo fermento di studi, promossi in quel tempo nel Piemonte da patrizi e da borghesi (3), e preso da viva brama " di far*si* autor tragico „ (4), l' Alfieri non

(1) Cfr. le lettere al Cerretti, in data 15 novembre '74 e 28 agosto '77, edite dal Rubbi a pp. 227 e 242 dell' *Op. cit.*

(2) Cfr. la lett. al Cerretti, in data 24 luglio '78, edita dal Rubbi, *Op. cit.*, p. 331. Cfr. pure Vezzosi: *Op. cit.*, p. 124, e Galletti: *Op. cit.*, p. IX.

(3) Bertana, *Op. cit.*, p. 88 sg.

(4) *Vita*, p. 160.

poteva certo ignorare l'attività letteraria del Tana, suo coetaneo e scrittore di versi e di tragedie (1), e nemmeno dovevano essergli ignoti, oltre la dottrina e l'erudizione, l'amore del Paciaudi per la poesia e più ancora i tentativi, da lui fatti in Parma, di rimediare alla povertà del nostro Teatro col " Programma offerto alle Muse italiane „, auspice la misurata munificenza delll'Infante don Ferdinando (2).

Egli perciò non avrebbe potuto, nell'esordio della sua carriera poetica, affidarsi a maestri più competenti e anche meglio disposti a secondarlo e a sorreggerlo nel difficile momento. A quanto pare, però, al Paciaudi e al Tana era assegnato un compito diverso nell'esame e nella valutazione dei lavori del loro amico, riconoscendo questi al primo una competenza più specialmente in fatto di lingua o di grammatica; all'altro " un gusto massimamente nella parte critica filosofica„ (3). E così, al giudizio di quei due "amici censori e consiglieri„(4), egli sottoponeva, volta per volta, i suoi saggi poetici e ne aspettava, quasi trepidante e dubbioso, la sentenza.

A dir vero, col Paciaudi, " che trattava*lo* di quando in quando e *gli* si era sempre mostrato ben affetto, e rincrescente di veder*lo* così ammazzare il tempo e *sè* stesso nell'ozio „, egli era in maggiore intimità e confidenza (5).

E a lui infatti inviò, per un giudizio, il primo saggio di poesia, il sonetto composto tra il gennaio e il febbraio del '75, edito poi nella *Vita* insieme con la risposta del "gentile e dotto„ teatino (6). In questa risposta, com'è noto, il Paciaudi, dopo essersi rallegrato col giovine conte per aver egli saputo alfine liberarsi dai *ceppi* d'amore, e dopo aver espresso la speranza e quasi l'ammonimento che non v'incappasse altra volta, lo incoraggiava e confortava insieme sul riguardo delle sue qualità poetiche, giudicando il sonetto " buono, sentenzioso, vibrato, e corretto bastantemente „; e concludeva augurando bene per lui " nella carriera poetica, e pel Parnaso Piementose, che *abbisognava* tanto di chi si *levasse* un poco su la turba volgare „. L'Alfieri ritenne poi che quel giudizio il suo sonetto veramente non meritasse, e che

---

(1) BERTANA: *Il Teatro tragico italiano prima dell' Alfieri* in *Giornale stor. della lett. ital.*, supplemento n.° 4, p. 174.

(2) *Ivi*, p. 150 sgg.; VEZZOSI: *Op. cit.*, p. 146; RUBBI: *Epistolario* cit., pp. 131, 156 (lett. al Cerretti, in data del 29 maggio e del 23 giugno '72). Cfr. pure T. CONCARI: *Op. cit.*, p. 146.

(3) Cfr. *Vita*, p. 154.

(4) *Ivi*, p. 169.

(5) *Ivi*, p. 138 sg.

(6) *Ivi*, p. 140.

l Paciaudi s'inducesse a sentenziare così per non farlo " smarrire d'animo „ ; ciò non ostante egli protestò di avere " un grand' obbligo a quelle prime lodi non vere, e a chi cortesemente *gliele* donò, giacchè molto *lo* incoraggirono a cercare di meritarne delle vere „ (1).

Si vede da ciò che l' ufficio del Paciaudi non si limitava soltanto a quello di " censore e consigliere „, giacchè prendeva anche vivo e sincero interessamento all' avvenire poetico del giovine conte, nel quale certo aveva fin d' allora intuito quello ch' egli sarebbe stato in appresso. Per questo gli forniva e gli comprava dei libri, e gli consigliava, insieme col Tana, le letture dei nostri classici e di altri autori stranieri, perchè si formasse " un verso adatto al dialogo tragico „ , e raccomandavagli frattanto di non trascurare la prosa, ch' egli dottamente, secondo l' Alfieri, " denominava la metrica del verso „ (2).

Ed aveva inoltre per lui tale paterna amorevolezza, da giungere perfino a perdonargli, sorridendo, qualche " poetico ineducato furore „, come allora che, offertogli a leggere il *Galateo* del Casa, egli, l'Alfieri, quasi offeso di " quel puerile o pedantesco consiglio „, in un impeto di collera e di sdegno, scagliò quel libro fuori, per la finestra (3).

Ma il Paciaudi fece per l' amico suo qualche cosa di più. Conoscendone e ammirandone l' ingegno singolare, se ne fece, con manifesta compiacenza, quasi banditore e divulgatore, aprendogli in tal modo assai per tempo la via alla stima e alla gloria. Così, quando, forse dietro suo consiglio e suggerimento, nell' aprile del '76 l' Alfieri si recò in Toscana col proposito di " disfrancesarsi „ (4), e anche col desiderio, secondo il Paciaudi, di conoscervi " i figli delle Muse „ che allora onoravano " il Parnaso Italiano „ (5), egli lo presentò, raccomandandolo, a quanti in quel paese e in Romagna avevano " un qualche grido nelle lettere„ (6). E del concetto, che fin d'allora s' era formato di lui, è testimonianza nella lettera che scrisse appunto ad uno di quei letterati, al Cerretti, nella quale lo dichiarava suo " sommo amico... chiaro ugualmente per origine e per ingegno; coltivatore delle Tosche Muse, e studiosissimo „. Solo pregava l' amico di condonargli " un po' d' Inglesismo, che nulla, egli diceva, detrae al suo merito reale „ : inglesismo che, in verità, non impedì poi al Cerretti di legarsi all' Alfieri con intima durevole amicizia (7).

(1) Cfr. *Vita*, p. 141.
(2) *Ivi*, pp. 138-41 e 168 sg..
(3) *Ivi*, p. 170 sg.
(4) *Ivi*, p. 173.
(5) Rubbi: *Epistolario* cit., p. 251 (lett. al Cerretti, in data 31 marzo '76).
(6) *Vita*, p. 173.
(7) Cfr. la lett. cit. al Cerretti, del 31 marzo '76.

Il Tana, invece, all'esordiente poeta si mostrava, a quanto pare, censore meno indulgente e forse anche meno premuroso e benevolo. Certo è che, non ostante la comunanza tra loro dell'età e della condizione sociale, l'Alfieri ne temeva quasi il giudizio, nel tempo stesso ch' era indotto a ricercarlo, perchè lo riteneva " eccellente critico „ e sapeva di poter ritrarre da lui " dei lumi „, che invano avrebbe cercato negli altri (1). Egli infatti asserisce che, "sempre palpitante e tremante „, soleva portargli a leggere le sue rime, " appena partorite che fossero „, e ne riportava " continue afflizioni ed umiliazioni „, perchè egli " senza misericordia nessuna „ le censurava (2).

Così che grande fu la sua soddisfazione, quando, sulla fine del '76, portato a leggergli il sonetto sul ratto di Ganimede, non solo il fiero Aristarco trovò pochissimo a ridire, ma " lo lodò anzi molto, come i primi versi„, ch'egli facesse "meritevoli di un tal nome„ (3).

Ma dove l' Alfieri mise a dura prova la pazienza e lo zelo dei due " amici censori e consiglieri „, e dove meglio apparve il vario modo e quasi il diverso ufficio, di che questi erano incaricati, nel giudicare i lavori del loro illustre allievo, si fu nell' impresa laboriosissima della composizione della sua prima tragedia, la Cleopatra. È noto infatti come, per le osservazioni e i consigli di quei due, ma specialmente del Paciaudi, egli s' inducesse " a rifar tutto da capo „ e più d'una volta il suo lavoro, prima che, nella sua forma definitiva, fosse recitato in Torino ai 16 giugno del 1775 (4).

Ma la fatica dell'"ottimo e benigno„ padre Paciaudi dovette essere non lieve in quella occasione, se, come risulta dalle sue lettere edite nella *Vita* (5), egli s'incaricò non solo di dare un giudizio complessivo sulla tragedia, ma di correggerne anche e di notarne, in una lunga "noiosa serie„, le "infinite voci non buone, e la ortografia sempre mancante e viziosa„. In generale, però, l'amichevole censore, pur notando che "la proprietà della lingua *fosse* la sola cosa„, che mancasse a quel lavoro, avvertiva che in esso spiccava nondimeno "l'ingegno, l'immaginazione feconda, e il giudizio nella condotta „, ed osservava che vi erano "dei pensieri grandi, degli affetti ben maneggiati, dei caratteri nobilmente sostenuti „. Per questo, mentre consigliava all'autore di tenere " sul tavolino la Ortografia Italiana, picciol volume in ottavo „, e di leggere prima " gli Avvertimenti Gramaticali, che vanno ag-

(1) Cfr. *Giornali*, ed. cit., pp. 343 sgg., 352.
(2) Cfr. *Vita*, p. 180.
(3) *Ivi*, l. c.
(4) *Ivi*, pp. 148-51.
(5) *Ivi*, p. 149 sg.

giunti „; mentre pure gl' inviava “ il Teatro Italiano raccolto dal marchese Maffei, libro piuttosto raro, fortunatamente trovato per sei lire dal libraio romano „, perchè vi leggesse “ quei primi autori stimati del nostro teatro per facilità di una corretta versificazione „, egli lo incoraggiava a proseguire, “ essendo difficile, diceva lui, trovare chi, scrivendo la prima volta cose tragiche, vi sia meglio riuscito „. Le censure del Tana, invece, dovettero essere anche allora ben severe e inesorabili, e forse non condite di quel garbo, di quella finezza e di quella benevolenza, che si riscontrano nelle parole del buon Paciaudi, se egli, l' Alfieri, pur notandone “ l'acume, grazia e leggiadria „, non avesse poi “ il coraggio di mostrarle „ al lettore della sua *Vita*, chè troppo, al dir di lui, l' avrebbero scottato (1).

A proposito del Tana, “suo censor tragico e non grammatico„ (2), l'Alfieri lasciò scritto nella *Vita* ch' egli esercitava il suo ufficio “ da vero e generoso amico „, e che, delle censure che faceva, gli “ diceva il perchè, e il suo perchè *lo* appagava„ (3). Nei *Giornali*, invece, dov'era possibile svelarsi intimamente e fare a sè stesso ben altre confessioni, egli si manifestò di contrario avviso, giungendo perfino a sospettare invidioso l'amico, e a sentirsi perciò disposto più ad odiarlo che ad amarlo, sebbene poi ne cercasse l'intrinsichezza e la confidenza, e non volesse perderne “ la grazia... per l' utile „, che gliene poteva “ ridondare „ (4).

Ove si tenga presente tutto questo, e si pensi alla strana e mutabile natura di lui, specie nei riguardi degli amici, non farà maraviglia il leggere, nella conclusione della lettera al Paciaudi, e quasi dello stesso tempo a cui si riferiscono il giudizio e la confessione di sopra, parole come queste: “ Sto aspettando il conte Tana; temo ch'ella me l'abbia arrestato a mezza strada: di grazia me lo lasci venire, *perchè mi spiro di vederlo* „. Si spirava di vederlo, forse per la necessità, da lui già altra volta sentita, di non avere allora “in Firenze nessun amico censore che equivalesse al Tana e al Paciaudi„ (5), pronto però a pensare diversamente o a dimenticare l'uno e l'altro, come vedremo, non appena il bisogno del momento fosse cessato. Certo, come giustamente è stato osservato, l'Alfieri, per quel modo tutto suo di sentire l'amicizia, per l'utile cioè e l'onore che gliene potevano venire, era portato ad essere meno teneramente e costan-

(1) Cfr. *Vita*, pp. 153-56.
(2) *Ivi*, p. 168.
(3) *Ivi*, p. 180.
(4) Ed. cit., pp. 343 sgg., 352.
(5) *Vita*, p. 178.

temente affezionato a quelli tra i suoi amici, che non gli fossero sempre ed ugualmente larghi di lode o, peggio, si attentassero talvolta di muovergli qualche aperto biasimo. Perchè allora non si tratteneva dal far saggiare ad essi le punte delle sue unghie o i suoi sfoghi satirici, come appunto più tardi capitò proprio al Tana, per cui tra loro ogni intrinsichezza cessò affatto (1).

Ma nemmeno col padre Paciaudi, che pur tanto amorevolmente l'aveva diretto e accompagnato nei primi passi della sua carriera poetica, e sì lunga noiosa e lodevole fatica aveva dovuto sostenere nella formazione letteraria di lui, l'Alfieri mantenne una tale continuità di rapporti, da far ritenere che gli fosse davvero riconoscente e affezionato. Dal tempo dell'ultima lettera, quella di cui si discorre, trascorsero infatti " sei anni di silenzio intero per parte *sua* ", prima che egli tornasse col pensiero " al gentile e dotto " teatino. E questo fu nel 7 marzo del 1783, quando da Roma gl' inviò il primo volume delle sue tragedie, allora uscite alla luce, per chiedergli un parere su di esse, che avrebbe poi dovuto deciderlo " a stamparne molte altre ", che gli rimanevano, " o ad arderle " (2).

In quella lettera, è vero, l'Alfieri protestava che quel lungo silenzio per parte sua non gli aveva tratto nè " della mente, nè del core " la buona e cara immagine del vecchio sacerdote, e in prova, uscito appena il volume, ardiva " di presentarglielo come cosa sua per molti titoli; ma più per quella paterna amorevolezza, con cui s'era compiaciuto, nel suo " tardo principiare gli studi, or di frenare, or di sospingere la *sua* inconsiderata e ignorante temerità ". Ma, a parte che quel silenzio di sei anni è un po' troppo per essere appieno giustificato, e a parte pure che quanto egli ricorda e dice del suo antico mentore in quella lettera non scusa, ma aggrava la sua condotta, sta il fatto che il silenzio continuò anche dopo e non fu rotto, ch' io sappia, nemmeno dall' annunzio della morte del buon vecchio, avvenuta in Parma, per apoplessia, la notte del 2 febbraio del 1785 (3).

Comunque sia, ed è quello che più mi preme affermare in questo scritto, l'amicizia e la dimestichezza del grande tragico con il Paciaudi e col Tana dovettero non poco influire su la vocazione ed educazione letteraria di lui, specialmente nel tempo in cui, com'egli stesso ricorda, fu costretto a sostenere, sotto la guida di quei due "santi protettori", una " feroce continua battaglia " per spogliarsi, per dir così, dell'uomo

(1) E. Bertana: *V. Alfieri studiato* ecc., p. 36, n. 4.
(2) Mazzatinti: *Op. cit.*, p. 12, lett. XIII.
(3) Galletti: *Op. cit.*, p. IX.

vecchio e vestirsi del nuovo (1). Del resto l'Alfieri stesso, com' è noto, non mancò di ricordare e di affermare tutto questo nella *Vita*, dove, notando che " sì al padre Paciaudi che al conte Tana, e principalmente a questo secondo ", egli doveva professare "eternamente una riconoscenza somma " , per le *verità* che gli avevano dette e per averlo " a viva forza fatto rientrare nel buon sentiero delle sane lettere " , asserì che, se ne uscì poeta, dovevasi " intitolare per grazia di Dio, e del Paciaudi, e del Tana " (2).

Mi rimane, per completare l' illustrazione della lettera, a dire qualche cosa dell'accenno, in essa contenuto, ai cavalli e alla proposta di vendita fattane a S. A. la Duchessa di Parma. È nota la passione dell'Alfieri pei cavalli, passione che in quel tempo contrastò in lui "lungamente con le Muse" (3), ed è noto pure che, ritornando in Toscana sui primi di maggio del '77, s'era fatto scortare, come s'è detto, da "un treno di otto" di quelle bestie (4). Spogliandosi poi del suo, per farne dono alla sorella, e rinunziando perfino alle superfluità, per poter meglio attuare il proposito di consacrarsi " tutto alle Muse ", egli volle privarsi anche dei cavalli, regalandone quattro " a diversi signori fiorentini ", e rimandando i rimanenti a Torino, " perchè si vendessero insieme con quelli che ci avea lasciati partendo" (5). Ricordandosi però che due anni prima, passando per Parma, la Duchessa M. Amalia gli aveva fatto " fare moltissime istanze " per averli, li metteva ora, per mezzo del Paciaudi, " a sua disposizione ", pretendendone novanta invece di cento zecchini l'uno, quanti gli erano costati. Non sappiamo se l'orgogliosa e dissipatrice figlia di Maria Teresa, che aveva anch'essa una forte passione pei cavalli, fino ad averne cinquanta in istalla, senza però disporre dei mezzi per mantenerli (6), accettasse allora la proposta del poeta. Nondimeno, dato il grave dissesto finanziario in cui allora versava la Corte di Parma, ragione per la quale fu necessario che la Francia intervenisse energicamente per frenare lo sperpero smodato che del danaro faceva principalmente la Duchessa (7), pare che quella compera non avvenisse; come del resto è lecito argomentare anche da quello che ne

---

(1) Cfr. *Vita*, p. 168 sg.
(2) *Ibid.*
(3) Cfr. *Vita*, p. 179.
(4) *Ivi*, p. 182.
(5) *Ivi*, p. 197.
(6) C. Pigorini-Beri: *La Corte di Parma* ecc., l. c., p. 271; — T. Bazzi e U. Benassi: *Op. cit.*, p. 338.
(7) C. Pigorini-Beri: *Op. cit.*, p. 281 sg; — T. Bazzi e U. Benassi: *Op. cit.*, p. 341 sg.

lasciò scritto l'Alfieri nella *Vita*, che cioè i rimanenti quattro cavalli furono rimandati a Torino.

Ed ora ecco senz'altro la lettera:

Au très revérend Père
Le Père Paciaudi
A Parma.

Non sò se m'abbia a dolere, o rallegrare del di lei ritorno a Parma: me ne spiace per Torino; ma non fu mediocre la mia gioia vedendo l' invidia oppressa, e la virtù riposta al suo luogo.

Non so se da Torino le avranno scritto di me; le dirò io dunque brevemente che per essere spiccio da ogni seccatura, e potermi tutto consacrare alle Muse, ho donato il fatto mio alla sorella mia.

Rinunziando ai beni, ho rinunziato pure alle superfluità; perciò rimando i miei cavalli a Torino, e questa lettera le sarà rimessa da uno dei miei uomini che li conduce.

Quando passai di Parma due anni sono, S. A. la Duchessa mi fece fare moltissime istanze perchè glie li vendessi: ora può far dire che sono a sua disposizione: che a me hanno costato 100 zecchini l'uno, che s'ella li vuole per 90, è padrona.

La prego se S. A. non li vuole di farli partire subito: il mio uomo aspetterà i suoi ordini.

Sto aspettando il conte Tana; temo ch'ella me l'abbia arrestato a mezza strada: di grazia me lo lasci venire, perchè mi spiro di vederlo.

Se la posso servire in Toscana, o in Piemonte mi comandi ch' io sono, e sarò sempre

Firenze 1 Aprile

di V. R. servo, ed amico
Alfieri

FRANCESCO FORCELLINI.

Il primo processo di Giuseppe Ricciardi (1834-35)

Verso la metà di agosto del 1834 Giuseppe Costantino Ludolf, ambasciatore napoletano a Roma, comunicava riservatamente al suo governo alcuni importanti documenti consegnatigli dalle autorità pontificie (1). Si trattava di tre lettere sorprese alla Posta di Roma, provenienti da Napoli e dirette in varii luoghi, le quali, mentre nelle pagine esteriori contenevano cose indifferenti, in quelle interne portavano scritte in inchiostro simpatico (che poi si accertò consistere in una sostanza glutinosa albuminosa, cui serviva da reagente la polvere di carbone) istruzioni per una rivolta, che sarebbe scoppiata nel Regno verso la metà o la fine del mese successivo. In sostanza, nell'annunziare l' insurrezione che si preparava, si faceva appello agli amici delle altre parti d' Italia e agli esuli rifugiati a Marsiglia, perchè la secondassero con tutte le loro forze in modo da assicurarne la buona riuscita. Le tre lettere, di cui una originale diretta a "M.r Bourlier, Posterestante, Florence„ e le altre due in copia all'indirizzo rispettivamente di "Domenico Blasi, Spoleto „ e " Valentino Guerini, Roma „, erano firmate nella parte palese con le iniziali G. R., e nella occulta con lo pseudonimo *Camposampiero* in nome e per parte del Comitato Centrale di Napoli (2).

I governi di Roma e di Napoli sapevano che sotto il nome *Camposampiero* si nascondeva Giuseppe Ricciardi, secondogenito di

(1) Archivio di Stato in Napoli, *Affari Esteri*, *Affari riservati*, f. 3701.
(2) A. S. N., *Polizia*, *Gabinetto*, f. 105.

Francesco, conte di Camaldoli, ex-ministro di giustizia con Gioacchino Murat e nel governo costituzionale del venti (1).

Lo scrittore delle lettere criminose contava nel 1834 ventisei anni. Reduce di fresco da un'escursione in Francia, in Inghilterra, nel Belgio, nella Germania e nella Svizzera, dove Carlo Pepoli lo aveva iniziato alla *Giovane Italia* e presentato al Mazzini (2), dedicava allora la maggior parte della sua attività alla compilazione della Rivista *Il Progresso,* che si veniva pubblicando da tre anni. Che il giovane Ricciardi, malgrado la vaghezza di atteggiamenti tribunizii che ebbe in ogni tempo, fosse a quell'epoca un rivoluzionario pericoloso, non direi. Da quanto racconterò appresso si vedrà che neppure il governo borbonico, che è tutto dire, lo teneva per tale. Del resto il Mazzini, che di uomini se ne intendeva, dopo averlo " scandagliato a fondo ", trovava in lui nient'altro che " sufficiente patriottismo " e, secondo si esprimeva in una lettera al Melegari, " molta suffisance " (3). Ma la sorpresa delle lettere in un paese estero, il contenuto delle medesime e la notorietà di chi le aveva scritte erano elementi più che bastevoli a suscitare l'allarme delle autorità napoletane.

La Polizia se ne impadronì. Uno dei funzionarii più zelanti, il commissario Vincenzo Marchese, ricevette incarico di indagare. Senonchè, esaminata la lettera al Bourlier, la sola che il governo pontificio aveva rimessa nell'originale, egli ebbe l'impressione che fosse apocrifa. Il Regno, dopo un periodo di fermento successo alla rivoluzione di luglio, era rientrato nella quiete, e nulla faceva sospettare che, almeno per il momento, se ne sarebbe allontanato. Come mai si annunziava d'un tratto lo scoppio imminente di una rivolta?—Parve inoltre al Marchese che la lettera sequestrata a Roma fosse concepita in modo ben altrimenti vago che non quelle del Mazzini sorprese alla dogana di Genova due anni prima (4). Ma ciò che più indusse lo zelante funzionario a sospettare dell'autenticità del documento mandato dalle autorità pontificie furono le tracce, che egli credette di scorgervi, di

---

(1) L'avevano appreso l'anno innanzi da una lista di affiliati alla *Giovane Italia* caduta nelle mani del Governo Pontificio, che il Luzio *(Giuseppe Mazzini carbonaro,* Torino, 1920, 468 e segg.) ha pubblicato, e di cui esiste copia in A. S. N., *Esteri,* f. 4729.

(2) Lo afferma il Ricciardi stesso nelle sue *Memorie autografe di un ribelle,* Parigi, 1857, ed è confermato da alcune sue lettere al Pepoli, di cui parlerò in seguito.

(3) *Epistolario,* I, 424.

(4) Per la scoperta di queste lettere v. Mazzini, *Epistolario,* I, 84 sgg., 487 sgg. e Luzio, *Op. cit.,* p. 438 e sgg.

altri caratteri segnati con una sostanza bianca, " i quali — per dirla " coi termini della sua relazione sull'argomento — quantunque non " leggibili, dànno però la dimostrazione che le parole offerte ora dai " caratteri neri non sono quelle stesse che furono scritte coi ca- " ratteri bianchi, e quindi si dovrà conchiudere, o che la pretesa " scrittura segreta è supposta, o che il contenuto di essa non sia stato " rilevato con la dovuta fedeltà " (1).

L' impressione del commissario Marchese, lo dico subito perchè su questo si fonda tutto il mio discorso, era completamente sbagliata. L'esame chimico eseguito tanto sulla lettera al Bourlier quanto sugli originali delle altre due, allorchè anche questi furono inviati a Napoli, accertò che esse contenevano la scrittura segreta scoperta a Roma e nient'altro. I documenti non presentano oggi, oltre alla scrittura in inchiostro simpatico comparsa per mezzo dei reagenti, che l'impronta dei medesimi caratteri prodottasi da pagina a pagina per il loro combaciare; nè essa può scambiarsi per altra scrittura non rilevata. La maggiore indeterminatezza delle lettere del Ricciardi rispetto a quelle mazziniane si spiega con l'enorme divario che passava fra i due uomini e con la differente posizione in cui si trovavano: l'uno a capo di tutto il movimento e l'altro dell'azione in una zona sola. Infine, contrariamente a quanto pensava il Marchese, il Regno non godeva allora della quiete, che gli attribuiva non senza ragione la Polizia.

Vero è che le autorità napoletane, avuti in mano i documenti, non si fermarono alle prime impressioni. Infatti, nonostante i sospetti sorti nell' animo del Marchese che si trattasse di un trucco, egli stesso venne inviato a Firenze a cercarvi il Bourlier, non potendosi fare altrettanto col Blasi a Spoleto e col Guerini a Roma senza suscitare il risentimento del governo pontificio. Ma le indagini in Toscana furono eseguite in modo oltre ogni dire superficiale e dal Marchese e dalla Polizia granducale, che in esse lo coadiuvò. Il non essersi mai presentato alcuno alla Posta di Firenze per ritirare lettere al nome del Bourlier non era infatti ragione sufficiente per escludere l' esistenza di un individuo chiamato così. Le ricerche sarebbero dovute estendersi assai più largamente di quel che non appare dagli atti. Invece dopo alcuni giorni il Marchese se ne tornò a Napoli senza aver conchiuso nulla (2).

---

(1) A. S. N., *Polizia*, f. 105.

(2) I documenti della missione Marchese sono in A. S. N., *Esteri*, 3701 e *Polizia*, 105. Nella relazione presentata al Del Carretto il 4 settembre '34 il Marchese contrapponeva le buone condizioni dello spirito pubblico in Toscana a quelle cattive

Ciononostante, essendovi di mezzo un governo estero, i documenti vennero rimessi all' esame di una Commissione speciale composta del Consigliere Ricca, uno dei giudici della causa di Monteforte, del generale Alvarez e dello stesso Marchese, che da un certo tempo a quella parte si occupava dei rei politici. La Commissione ebbe a sua disposizione, oltre alle tre lettere incriminate, altre due scritte dal Ricciardi e da lui firmate col proprio nome per esteso, trattenute una alla Posta di Roma e l' altra a Napoli (1). Iniziatisi i lavori, due impiegati postali, appositamente invitati, riconobbero l' autenticità dei bolli di spedizione esistenti sul dorso di ciascuna lettera. Due calligrafi affermarono in una relazione assai dettagliata che la scrittura era identica in tutti i documenti esibiti, e cioè tanto nelle due lettere sequestrate per il confronto, che non riguardavano materia politica, quanto in quella al Bourlier (le altre due lettere incriminate vennero spedite più tardi), e che in quest' ultima la stessa persona aveva scritto così la parte palese come la occulta. Ugualmente contrarii all' inquisito furono i risultati dell' esame chimico, col quale si accertò, come ho detto, che la parte occulta della lettera criminosa, scritta in inchiostro simpatico (sostanza di natura glutinosa albuminosa, cui serviva da reagente la polvere di carbone), era proprio quella scoperta dalla Polizia papale, e che essa non conteneva altra scrittura invisibile (2).

Dopo tutto ciò l'arresto di Giuseppe Ricciardi, sollecitato incessantemente dal governo pontificio (3), non poteva più essere dilazionato, ed infatti ebbe luogo la sera del 13 settembre nella villa paterna al Vomero, dove egli abitava. Quel giorno stesso la Polizia sequestrò le carte. Lettere di Achille Murat, un biglietto del Lafayette, altra corrispondenza amichevole o letteraria relativa alla pubblicazione del *Progresso,* alcuni versi editi dall' arrestato a Parigi, manoscritti ed abbozzi di lavori destinati alla stampa, tutto venne chiuso in un pacco e suggellato in presenza del Ricciardi, mentre parecchia altra

---

dello Stato Pontificio; diceva che in quest' ultimo paese governo e liberali si accordavano nel desiderare che scoppiasse la rivoluzione nel Regno, il primo perchè, intervenendo gli Austriaci, si sarebbe messo al sicuro a spese del Regno stesso, che avrebbe dovuto mantenere le truppe d' occupazione, gli altri perchè con la rivoluzione in Napoli avrebbero eseguito meglio i loro disegni; sosteneva infine che i liberali romani avrebbero smesso ogni idea di rinnovazione, se fossero vissuti sotto Ferdinando II. Il Marchese nel suo rapporto lanciava una insinuazione contro il Ludolf, dicendo che era molto amico dell' ambasciatore d' Austria a Roma.

(1) La prima era diretta a Giovanni Brailas a Parigi, la seconda al Montanari in Pesaro. Vi è qualche accenno, naturalmente non benevolo, alla censura, che infieriva contro il *Progresso.*

(2) A. S. N., *Polizia,* 105.

(3) A. S. N., *Esteri*, 3701.

corrispondenza di famiglia e letteraria e alcuni manoscritti di produzioni teatrali vennero subito restituiti al possessore (1).

Gl' inquisitori fermarono la loro attenzione sulle lettere del Murat, che tre anni prima dall' America si era trasferito a Londra e a Bruxelles dando molto a temere ai governi di Francia, di Napoli e di altri paesi (2). Alcune erano semplici biglietti di presentazione e raccomandazione, ma in uno di essi diretto al Sig. Legarè, ministro degli Stati Uniti nel Belgio, si lodava il Ricciardi, che il Murat aveva conosciuto a Londra, per i suoi liberi sentimenti. Ancor più importante apparve ed era l'altra lettera scritta dal figlio di re Gioacchino dopo il suo ritorno in America. Essa dimostrava che i contatti fra il Murat e il Ricciardi non erano riusciti inutili per la causa della famiglia spodestata. Infatti il figlio dell'ex-re, rispondendo ad una lettera del suo giovane amico in data 2 agosto 1833, di cui non potè rinvenirsi la minuta, diceva di essersi sentito bollire il sangue d' impazienza e di curiosità nel leggerne le prime righe. " Lei me ne disse troppo o troppo poco.... Temo, per altro, più che non spero, e non le saprei dire con quai misti sentimenti aspetto ogni settimana l'arrivo della posta „. Continuando, si compiaceva della grata impressione suscitata nel Ricciardi col suo libro sul *Governo Repubblicano* apparso nello stesso anno 1833, e di aver guadagnato con quelle pagine " qualche proselite alla buona causa „. Finalmente, accennando ai progressi compiuti dagli Stati Uniti durante la sua assenza, pei quali aveva potuto percorrere metà della strada da New-Jork alla sua tenuta di *Lipona* nella Florida o in ferrovia o in battello a vapore, consigliava l' amico a indirizzare l' attività popolare in quel senso per allora (3). A quale fatto alludeva il Murat in principio, dimostrandosi così ansioso di riceverne notizie ulteriori? Se

---

(1) Il verbale di arresto e sequestro delle carte, dal quale risulta che il Marchese non partecipò all'operazione, come il RICCIARDI pretende di far credere (*Memorie*, p. 314 e segg.); è in A. S. N., *Polizia*, 105. Le carte sequestrate vennero restituite al R. nel 1848 giusta gli atti esistenti. Le lettere furono da lui inserite nelle *Memorie*, p. 319 e segg.. Le Poesie erano quelle pubblicate nel 1833 col titolo *Versi d'un Italiano.*

(2) Sul viaggio di Achille Murat in Europa e sui suoi intendimenti v. G. WEILL in *Revue historique*, XCII (1906).

(3) La lettera di Achille Murat, da Lipona 5 dicembre 1833, fu pubblic. dal R. nelle *Memorie*. " Quel disordinato, indistinto amore di libertà ed indipendenza — diceva in un altro punto il M. -- che compenetra oggidì tutta la popolazione europea, ha bisogno di essere sistemato e diretto, altrimenti non ci condurrebbe che all'anarchia, e, pel suo mezzo, al dispotismo „. Il libro aveva per titolo: *Exposition des principes du gouvernement républicain, tel qu' il a été perfectionné en Amérique.*

si bada alla data della lettera, che aveva provocato la sua curiosità, di qualche giorno anteriore al ritorno del Ricciardi dall'escursione all'estero, in occasione della quale quest'ultimo aveva conosciuto il Mazzini ed era stato incaricato da lui di una missione assai delicata per il movimento, che sarebbe dovuto scoppiare nel Regno proprio verso la metà di agosto del 1833, e che poi non scoppiò, s'indovina subito che il nostro inquisito comunicò al Murat appunto la progettata insurrezione (1). Tutto ciò è evidente, e non sfuggì neppure alla Polizia borbonica, che, se ignorava forse la parte presa dal Ricciardi nel fallito tentativo, ben conosceva i preparativi compiuti all'estero per effettuarlo e la posizione che egli occupava nella *Giovane Italia.* Ma il modo di pensare in politica dell'inquisito era palesato anche da altre carte fra quelle a lui sequestrate.

Due lettere accennavano all'arresto del Giordani avvenuto in quell'anno stesso 1834 e dimostravano che il Ricciardi si era interessato della sua sorte (2). Uno dei manoscritti, per tacere degli altri, conteneva un progetto per l'organizzazione della Guardia Nazionale nel Regno di Napoli scritto di pugno dell'arrestato. Non mancava dunque materia per impiantare un processo contro il figlio dell'ex-ministro, ma la Polizia, che, malgrado il responso dei periti sull'autenticità delle lettere venute da Roma, sospettava di essere stata ingannata dal governo pontificio, prima di procedere innanzi, pretese da quest'ultimo i documenti originali non ancora inviati. Se ne scrisse in via diplomatica. Dapprima il Cardinal Segretario non acconsentì a mandarli, perchè, secondo ciò che disse all'ambasciatore napoletano, "essendo le lettere dirette a due sudditi pontificii, potrebbero occorrerci nel caso che, ricevute da Napoli le necessarie risultanze delle indagini, ci determinassimo a procedere all'arresto dei medesimi "; ma, in seguito a nuove insistenze delle autorità borboniche, le quali dichiararono di non avere prove sufficienti per procedere contro il Ricciardi, ciò che non era vero, il Bernetti rimise le altre lettere richieste (3).

La Commissione inquirente esaminò anche quelle. Gl'impiegati postali e i periti chimici ne confermarono l'autenticità; i calligrafi dichiararono che erano state scritte dall'arrestato (4).

---

(1) Per la missione affidata dal Mazzini al R. v. *Memorie* di quest'ultimo, p. 245 e segg., e *Epistolario*, I, 401, 402.

(2) Per l'arresto del Giordani e le cause che lo determinarono v. D'Ancona, *Memorie e documenti di storia italiana dei secoli XVIII e XIX*, Firenze, G. C. Sansoni, p. 382 e segg. e 501 e segg., e cfr. G. Ferretti, *Un amico napoletano del G.*, in " Rass. crit. d. lett. it. ", XXI, 200 e segg.

(3) A. S. N., *Esteri*, 3701.

(4) A. S. N., *Polizia*, 105.

Chiamato questi a dar spiegazioni sulle lettere incriminate, si rifiutò di riconoscerle per sue, dicendo che tanto il Bourlier destinatario della prima, quanto il Blasi e il Guerini, cui erano dirette le altre, gli erano del tutto ignoti. Interrogato sulle lettere del Murat e specialmente sull'ultima, ammise di aver avuta l'opera di lui sul *Governo Repubblicano*, ma dichiarò di non ricordare quali notizie gli avesse trasmesse, per le quali aveva eccitata la sua curiosità e l'impazienza di saperne qualche cosa di più. Infine sul progetto relativo alla Guardia Nazionale, confessò di averlo compilato nel 1831 " per esercitarsi in tali materie sul modello di simili progetti, che dai giornali rilevava essersi formati in Francia ", ma aggiunse trattarsi di " lavoro puramente speculativo e da non essere applicato " (1). Le reticenze e le inverosimiglianze, in cui cadde l'inquisito, balzano evidenti agli occhi di chiunque da tutte le sue risposte. Com'era possibile che egli avesse dimenticato il contenuto della lettera al Murat un anno dopo che l'aveva scritta? E si noti che, mentre il Ricciardi rifiutava di riconoscere come sue le lettere incriminate, non escludeva che fra la sua scrittura e quella delle medesime esistevano simiglianze ed analogie. E colui, che corrispondeva a quel modo con Achille Murat, e scriveva lettere come quelle sorprese dalla Polizia romana, era quello stesso che redigeva progetti per organizzare la Guardia Nazionale, e certo non per passatempo, compilandoli per il Regno di Napoli e non per un altro paese.

Come ognun vede, il Ricciardi risultava abbastanza colpevole per essere rinviato al giudizio della Commissione Suprema pei rei di Stato. Ma la Commissione inquirente, di fronte al diniego che l'inquisito opponeva all'accusa fondamentale di aver scritte le lettere criminose, ricorse all'unico mezzo che rimaneva, dopo l'esame calligrafico, per accertare se realmente egli corrispondesse con l'estero. E, poichè del Bourlier a Firenze non si erano trovate tracce, chiese a Roma che si arrestassero i due individui di quello Stato, a cui erano indirizzate le lettere, compiendo le necessarie indagini sul loro modo di pensare in politica, sull'atteggiamento tenuto in occasione dei recenti moti, sui rapporti che avevano nell'interno e all'estero (2). Ma, per quanto si insistesse con le autorità pontificie, esse non vollero mai nè arrestare, nè interrogare i corrispondenti del Ricciardi. L'argomento, con cui le medesime giustificavano il rifiuto, era la mancanza di documenti sui quali potessero appoggiare le contestazioni da farsi agl'inquisiti. La Polizia napoletana rimandò le due lettere originali

(1) A. S. N., *Polizia*, 105.
(2) A. S. N., *Esteri*, 3701.

inviate soltanto per aderire alle sue insistenze e con la formale promessa da parte del Ludolf di riaverle, e quindi si interrogheranno le persone cui erano dirette. Così si scriveva da Roma (1). Ma poichè da Napoli non si voleva saperne di restituire i documenti, le cose non procedettero innanzi di un passo (2). Il governo papale comunicò soltanto i veri nomi dei due individui, che corrispondevano col Ricciardi. Essi non erano Domenico Blasi e Valentino Guerini, ma Filippo Marchetti di Spoleto e Girolamo Cortini di Roma, i quali si servivano di quei falsi nomi per deviare i sospetti della Polizia, che invece era a conoscenza di tutto. L'uno e l'altro, cioè il Marchetti e il Cortini, figuravano in un elenco di corrispondenti mazziniani, sequestrato pochi mesi innanzi proprio dalle autorità pontificie e da esse comunicato, come si usava in simili casi, agli altri governi d'Italia (3).

Il silenzio serbato a Roma in principio sui veri nomi dei due corrispondenti potrebbe indurre qualcuno a sospettare che realmente tutto l'affare si fondasse su di un perfido inganno, ma, considerando che il governo pontificio poi li rivelò, a me sembra che ogni sospetto rimanga dissipato. Per stabilire se il Ricciardi aveva scritte le lettere incriminate, non era indispensabile conoscere in principio i suoi corrispondenti. Con i documenti alla mano la Commissione inquirente poteva contestargli, come gli contestò, la somiglianza della grafia già affermata dai periti. Soltanto dopo il diniego dell'arrestato di riconoscere come sua la scrittura delle lettere, malgrado ogni apparenza in contrario, sorgeva la necessità di estendere le ricerche a coloro, cui erano dirette, e saperne quindi i nomi veri. Allora il governo pontificio li comunicò, sicchè sulla sua buona fede non può assolutamente cader dubbio.

Neppure quando la Polizia papale ebbe comunicati i veri nomi dei corrispondenti, le autorità napoletane vollero restituire le due lettere, sicchè, in mancanza di documenti su cui potessero appoggiare le contestazioni, quelle romane non arrestarono, nè interrogarono il Marchetti e il Cortini. In tal modo, aspettandosi a Napoli i risultati delle indagini da farsi a Roma, e a Roma gli elementi per procedere alle medesime, passarono varii mesi, durante i quali l'affare si arenò (4).

---

(1) A. S. N., *Esteri*, 3701 e 4729. *Polizia*, 105.

(2) A. S. N., *Esteri*, 3701, *Polizia*, 105.

(3) *Polizia*, 105. Luzio, *Op. cit.*, p. 468 e segg.

(4) Notevole il fatto che il Del Carretto promise prima che avrebbe restituito gli autografi " perchè si rinviino a Roma, onde poggiarvi le indagini da praticarsi " (lett. al min. degli esteri Gualtieri 19 ottobre 1834, A. S. N., *Esteri*,

Dopo quanto si è detto, ognun vede di leggieri che il governo non volle gravar la mano sul Ricciardi. Prova specifica e prova generica — direbbero i giuristi — si accordavano nel dichiararlo reo. Egli aveva scritte le lettere portanti concerto di rivoluzione, egli era stato in corrispondenza con Achille Murat, egli aveva redatto un progetto per organizzare la Guardia Nazionale nel Regno, egli figurava componente della " Congrega Direttrice " della "Giovane Italia" in Napoli(1), egli infine aveva scritte alcune lettere a Carlo Pepoli, venute a conoscenza della Polizia proprio mentre si procedeva contro di lui, nelle quali, in mezzo ad amare proteste per la severità della censura esercitata contro il *Progresso* e per il contegno, a parer suo, arbitrario del governo, sotto cui viveva, nei riguardi dei liberali, assicurava l' amico, che lo aveva affiliato all' associazione Mazziniana, della sua costanza nei propositi giurati (2). E se il governo non infierì contro chi lo giudicava tanto male, ciò avvenne per il sospetto del trucco, che secondo la Polizia (3) sarebbe stato ordito a Roma, ma specialmente per riguardo al vecchio padre dell' inquisito, che aveva reso non pochi, nè piccoli servigi al paese e alla dinastia regnante (4).

Il conte Ricciardi s' interessò con fervore della sorte del suo secondogenito. Allorchè si trattò di trasferirlo dalla Prefettura, dove fu condotto al momento dell'arresto, al carcere chiese ed ottenne che

---

3701), ma poi non ne fece nulla, " essendo essi una garenzia per la Polizia" (A. S. N., *Polizia*, 105).

(1) Nell' elenco più volte cit. Luzio, *G. M. carbonaro*, 469 e segg.

(2) Queste lettere meriterebbero più lungo discorso, se non temessi di uscire dai limiti impostimi nel presente articolo. Esse sono rispettivamente del 5 ottobre, 5 novembre, 16 dicembre 1833 e 22 aprile 1834 e pervennero al governo napoletano dal ministro austriaco Lebzeltern e da altra fonte fra il maggio del '34 e il gennaio del '35, assai prima dunque che il R. venisse messo in libertà. Si trovano in A. S. N., *Affari Esteri*, *Affari Riservati*, 3698. Particolarmente interessante per noi è il seg. brano di quella del 5 novembre '33: " Mi duole — scriveva il R. — che " l'inglese, nostro comune amico, non abbia ricevute mie nuove. Deggio dirti per " altro che io non ho trascurato di scrivere più volte per la via di Marsiglia re- " candogli i particolari del nostro affare, ed assicurandolo del mio operare continuo " a prò dell' impresa ch' egli conosce. Ultimamente mi è pervenuta una lettera del " suo corrispondente in Marsiglia per mezzo di un suo commesso, del quale ho " obliato il nome. Ho subito risposto, e mi confido che la mia lettera sia fedelmente " arrivata" — *L' inglese nostro comune amico* era il Mazzini. Il *corrispondente in Marsiglia* Luigi Amedeo Melegari, a cui il M. raccomandò il R. nell' agosto 1833 (*Epistolario*, I, 402).

(3) Il trucco del governo pontificio rimase un' idea fissa del ministro Del C.; ciò risulta persino da una sua lettera dell' 8 agosto 1839 (A. S. N., *Esteri*, 4758).

(4) Di Francesco Ricciardi scrisse una biografia il figlio stesso. È nel V vol. delle *Opere* di G. R.

fosse inviato nel Forte Sant'Elmo. Colà potè mandargli il vitto ogni giorno e farlo visitare dalle sorelle, dalla cognata e dai famigliari (1). Mentre la Commissione inquirente attendeva al suo compito, il padre dell'inquisito, mettendo a profitto le sue cognizioni giuridiche e le politiche aderenze, potè stabilire un vero e proprio sistema difensivo. Ai risultati della perizia calligrafica oppose la novella 73 di Giustiniano, che dichiara incertissimo il mezzo di prova *per comparationem manus,* esistendovi abilissimi falsari esercitati ad imitare perfettamente qualunque scrittura. Il che se è vero, c'è il rischio che ogni galantuomo si veda compromesso da un momento all'altro! A dimostrare l'incapacità del figliuolo a compiere ciò di cui era accusato, addusse lettere e testimonianze, dalle quali risultava che egli era sì desideroso dell' indipendenza e della grandezza dell' Italia, che ne parlava con ardore come era naturale in un giovane dell'età sua, ma che nello stesso tempo avea prudenza sufficiente per astenersi dall'entrare in contatto con persone pericolose ed esagerate (2). Infine a rendere più efficace la difesa del figlio, il conte di Camaldoli presentò personalmente al re un memoriale, in cui esponeva che il principe di Canosa ed altri suoi agenti solevano contraffare lettere con notizie di prossime insurrezioni, preparativi o concerti di rivolta, facendole partire dal Regno, e ciò allo scopo di dimostrare che vi serpeggiava la rivoluzione e che pertanto l'opera sua di ministro vigile e rigoroso era indispensabile (3). Che il principe di Canosa, il quale, inviso ai liberali ed al governo, menava sì una vita assai irrequieta, ma godeva di una pensione assegnatagli dai Borboni, architettasse un piano così infernale da trarre in inganno il governo pontificio sulla autenticità delle lettere,

---

(1) A. S. N. *Polizia,* 105. Il Ricciardi discorre nelle *Memorie*, p. 355 e sgg., dei rigori che si esercitavano contro di lui in carcere temperati dalla benevolenza del generale Roberti comandante del Forte Sant' Elmo. Sta in fatto che il sistema di custodia e il trattamento del detenuto venivano determinati dalla Polizia, sicchè i riguardi usati al R. erano noti all' autorità superiore. Il repubblicano Ippolito Rey, reduce da Napoli, raccontò ai suoi amici del *Circolo dei Focesi* in Marsiglia di aver parlato col R. nel Castello, nonostante che il Roberti gliene avesse negato il permesso. Ma il Roberti, interpellato in proposito da Del C., dichiarò che l'abboccamento del Rey era insussistente, vietando il regolamento l' ingresso delle persone estranee nel Forte senza l' ordine del governo o il permesso del comandante. " Il " detenuto R. trovasi in un locale separato dalle altre abitazioni, e per conse" guenza gli è impossibile di aver contatto con alcuno in particolare, in modo " tale che le sorelle, o qualche suo domestico, non possono parlargli se non in " presenza di un ufficiale di servizio ". Per l' episodio v. A. S. N., *Esteri*, 3701.

(2) La lettera addotta dal conte era del Mirbel del *Musée d' Histoire Naturelle* e portava la data del 6 marzo 1833. A. S. N., *Polizia*, 105.

(3) A. S. N., *Polizia*, 105.

a meno che non si voglia supporre l'esistenza di un accordo fra lui e il card. Bernetti — che sarebbe enorme — creda chi vuole; a me sembra inverosimile. Secondo l' ex-ministro, il Canosa avrebbe falsificate le lettere così nelle parti palesi, insignificanti dal punto di vista politico, come in quelle scritte con inchiostro simpatico, che contenevano accordi per la sommossa imminente, e le avrebbe fatte partire dal Regno per meglio darne a credere l'autenticità. Soltanto l' accesa fantasia meridionale non disgiunta da una certa astuzia da uomo di legge, diretta a fin di bene, poteva escogitare una versione simile, e ci voleva il temperamento sospettoso e diffidente di Ferdinando II per prestarvi fede. Il vero è che le lettere erano di pugno del giovane Ricciardi, e basta, conoscendo la sua scrittura, dare uno sguardo ai caratteri con cui sono vergate per convincersene (1). Del resto egli stesso, che giustamente a scopo di difesa negò innanzi agl'inquisitori di averle scritte, dichiarò più tardi nelle *Memorie* che erano sue (2). Infine, contrariamente a quanto riteneva la Polizia, che mostrò meraviglia per l'annunzio della prossima insurrezione risultante dalle lettere, il Regno non godeva affatto di quiete nell'estate del '34, ma già da qualche mese vi si preparava un movimento con tendenze costituzionali (3). Tutto dunque prova che il figlio del conte di Camaldoli era in piena attività liberale nel momento, in cui le lettere vennero sorprese, e che il governo volle mandargliela buona per quella volta (4).

---

(1) Posseggo una copia del *Progresso* con la sigla autografa del R. esattamente identica a quella delle lettere incriminate.

(2) *Memorie autografe*, p. 354.

(3) Il Mazzini tentava di scongiurarlo proprio perchè i promotori non avevano intenti risolutamente repubblicani. *Epistolario*, II, 437, III, 39-40, 44-45, 62, 94, 111, 179, 194, 219-20, 222, 235, 429, 449, 452. Scrivendo al Melegari (III, 220) il M. diceva: " Ricciardi s' è lasciato prendere lettere, carte firmate da lui ecc.— " pure gli usano molti riguardi — comunica, e scrive ".

(4) Aggiungo qui che, mentre il R. era in carcere, la Polizia venne in possesso di una lettera diretta a lui da Gabriele Rossetti, esule a Londra, il 30 agosto 1834. Il documento (A. S. N., *Polizia*, 105) nulla aggiungeva alle prove raccolte a carico dell' inquisito, riferendosi soltanto all' opera che il Rossetti spiegava in Inghilterra a favore del *Progresso*.— La Commissione inquirente, nello esporre i risultati delle indagini, rilevò che " *tranne le definizioni, che si pote-* " *rono stabilire in ordine ai suoi desiderii sulla futura possibilità di una diversa* " *forma di sistema governativo*, nessun elemento erasi raccolto da poterglisi im- " putare un concerto rivoluzionario, oltre quelli di cui il governo di Roma ha " fatta la comunicazione " (ivi). Dunque i sentimenti liberali del R. erano assodati e permessi, almeno fino ad un certo punto.— Lo stupore, non del tutto ingiustificato, che assalì il conte Ludolf e il governo pontificio, quando s' accorsero dell' atteggiamento che le autorità napoletane tenevano verso il R., traspare

Il re specialmente prese a cuore la faccenda, come appare dalle annotazioni autografe apposte a tergo delle suppliche, che l'ex-ministro gli presentava (1). In una di esse il conte, invocando la liberazione del figlio, scongiurava il sovrano perchè desse fine " alla ormai lunga " agonia di un' intera famiglia, che non ha mai demeritato, anzi in " tutti i tempi ha dato pruova non solo di regolarissima condotta, " ma di puro zelo e divozione verso la R. Dinastia „ (2). Notevole è l'altra supplica, da cui appare che il conte sapeva, per averglielo detto il re, il motivo della ritardata liberazione. Si erano domandate notizie a Roma circa i due individui indicati come corrispondenti dell' inquisito. Non sì tosto verrà la risposta, promise Ferdinando al Ricciardi, vostro figlio sarà messo fuori (3). Ma poichè il governo pontificio non mandava nulla, il 30 aprile 1835 la Commissione inquirente espresse il parere che non si procedesse regolarmente contro l'arrestato, e si adottasse invece verso il medesimo un *temperamento amministrativo*. Portata la questione alcuni giorni dopo innanzi al Consiglio di Stato, il Del Carretto, a meglio garentire da qualsiasi attacco la deliberazione degl' inquisitori, propose di far esaminare gli atti dalla Commissione Suprema pei rei di Stato, che avrebbe dato il suo avviso. Il re accettò quanto gli si consigliava, ma intanto faceva scrivere a Roma che *le prove raggiunte non bastavano a rinviare a giudizio il Ricciardi ai sensi del codice penale napoletano*. Dopo di ciò l'esame degli atti da parte della Commissione Suprema diveniva pura formalità, e il giudizio della medesima non poteva non essere, come fu, conforme a quello dell'altra Commissione, che

---

evidente dalla seguente lettera riservata del Ludolf al princ. di Cassaro (Soc. nap. di Stor. patr., *Arch. Ludolf*, XII E. 3, n. 13), di cui riporto alcuni brani. Riferendosi al rapporto della Commissione inquirente, trasmessogli in copia, il L. deplorava di trovarlo assai diverso da come se lo attendeva, prevedendo " la messa in li- " bertà dell' arrestato colla sola condizione d' essere sotto la sorveglianza della " Polizia „. " Dico ciò, perchè so che una sua sorella deve avere scritto ad un' a- " mica in Parigi di non inquietarsi, perchè il fratello sarebbe presto libero. In " affari criminali vi sono i rei convinti e i rei confessi, ed in questa circostanza " Giuseppe Ricciardi può senza ingiustizia classificarsi fra i primi. Non posso " celare all' E. V. la sorpresa che detto rapporto ha recato nella mente del card. " Bernetti e con ragione. Vedo chiaramente un disgusto per parte del Cardinale, " che puole raffreddare quella estesa fiducia, che sinora ha avuto nelle sue re- " lazioni con me „.

(1) " Carretto, parlarmene subito „ è scritto di pugno del re sul dorso di una delle suppliche ; su di un' altra si leggono le parole : " Carretto, farne rapporto „ ecc.

(2) Ricevuta la supplica, il re sollecitò da Roma la risposta circa il Marchetti e il Cortini, " non potendosi tenere in carcere più a lungo il R. nella sola linea di Alta Polizia „ (lett. di Del C. 13 febbraio '35. A. S. N., *Polizia*, 105).

(3) A. S. N. *Polizia*, 105.

aveva istruito il processo (1). Stabilito che la punizione dell' inquisito dovesse essere " economica ", si discusse sulla scelta di quella da adottarsi. Nel Consiglio dei Ministri, che ebbe luogo a tale scopo senza l' intervento del re, i pareri si manifestarono discordi; il Presidente Gualtieri e il Del Carretto, tenendo presente l' indole e il carattere del giovane Ricciardi, " l' impudente, comunque inoperosa, confessione " di contatti avuti all'estero, le carte scritte, conservate e quasi a " vanto offerte nella perquisizione ", opinarono che si relegasse in un' isola; gli altri quattro, e cioè il Parisio, il Santangelo, il D'Andrea e il cav. Franco, espressero parere invece che il Ricciardi si esiliasse o consegnasse al padre con obbligo di sorvegliarlo. Essendovi disaccordo fra i ministri, si sentì di nuovo la Commissione Suprema, la quale il 23 maggio, mentre escluse la consegna dell' inquisito al padre, ne propose la relegazione o l'esilio. Ma il re, cui rimaneva la decisione finale, si appigliò al partito più mite per il Ricciardi, e ne dispose la consegna al conte di Camaldoli, " il quale — come " scrisse di proprio pugno—meglio di ogni altro saprà far ritornare " il giovane nel retto sentiero ". Il 28 maggio Giuseppe Ricciardi tornava in seno alla famiglia (2).

Che il figlio dell' ex ministro nutrisse sentimenti non benevoli verso il governo sotto cui viveva, mi sembra, dopo quanto si è detto, indubitabile: certo è del pari che almeno quella volta il re ripagò con diversa moneta quella malevolenza. L' indulgenza di Ferdinando II verso il Ricciardi trova spiegazione nei riguardi, che aveva per il padre, da una parte, e dall' altra anche nel sospetto, non dissipatosi neppure dopo l' istruttoria riuscita sfavorevole per ogni verso all' inquisito, che le lettere su cui si fondava la principale accusa fossero

(1) La Commissione Suprema, composta del Cons. Girolami, Presidente, dei Cons. Camerano e Morelli, del giudice Laudati, del brigad. De Sivo e del colon. Della Spina giudici, prese le sue decisioni il 20 maggio '35 a voti unanimi, compreso quello del cons. Camerano, che il RICCIARDI nelle *Memorie* (p. 391) dichiara a sè contrario. I magistrati ritennero " che la prova della perizia calligrafica era " rimasta isolata, non essendosi contemporaneamente alla data delle lettere scoperta traccia di cospirazione nel Regno, che, non essendo le lettere stesse pervenute al loro indirizzo, si era rimasti privi della luce, che potea venire dalla " conoscenza delle persone cui erano dirette, delle loro qualità ed influenze (scappatoia per non dire che il governo pontificio si era rifiutato di interrogare i " due corrispondenti e che quello napoletano gli aveva negati i mezzi per farlo) " e che d' altra parte le carte rinvenute presso il R. dimostravano *essere egli in* " *rapporti con persone avverse al governo ed aver principii esaltati e pericolosi per* " *l' ordine pubblico* ". E, quantunque si riconoscesse tutto questo, il R. fu lasciato libero!.

(2) A. S. N., *Polizia*, 105.

false. Ma dall' esposizione dei fatti a me pare che si possa trarre, senza andare oltre le premesse, qualche non inutile conclusione. E innanzi tutto il governo non procedette senza gravi ragioni contro un uomo di sentimenti notoriamente liberali; sta in fatto poi che esso si preoccupò di non trattenerlo in carcere più del tempo necessario per assicurarsi della sua colpevolezza; è inoltre evidente che non infierì contro un suo avversario, mentre non mancavano elementi che gli dessero appiglio a farlo. Insomma la legge non fu calpestata. Non sembra dopo tutto ciò che il governo borbonico meriti una fama un tantino migliore di quella comunemente attribuitagli? Lo lascio giudicare ai lettori.

GIUSEPPE PALADINO.

In casa del sarto dei "Promessi Sposi,,

La povera Lucia, in quella casa, si sente finalmente sollevata e vi trova ristoro; e il suo cuore, che, a tutta forza, aveva resistito a quel turbine di fatti straordinari e miracolosi, ne aveva bene il bisogno. Il lettore, giunto quasi a metà del romanzo, sorride di gran cuore e schiettamente.

Non è la prima, nè l' ultima volta che Lucia vada in cerca di asilo in casa estranea. Ma ella non si sente mai così sicura come tra quella famigliuola umile e onesta, tra quei suoi pari, che l' accolgono festanti; ad avvivare, poi, il quadro di luce più dolce e penetrante, l'Autore vi pone quei ragazzi chiacchierini, sapendo come la vista dei fanciulli spensierati sia di alleviamento a chi esca or ora di pericolo ed abbia, perciò, l' anima ancora trepidante.

Quando la giovane contadina, accompagnata dalla madre al Convento, si trova alla presenza di Gertrude, si sente allora in gran disagio; la sua mente si smarrisce sotto lo sguardo investigatore della Signora, e il cuore le palpita come per un triste presagio. La mamma cerca di rassicurarla, dicendo che tutti i signori ne hanno un ramo; Lucia, però, a prescindere dall' inganno finale, non troverà nella sua protettrice un' anima femminile, capace di discrezione e di compianto: ne dovrà, invece, subire l' indagine malsana, spietata e beffarda che ferirà continuamente la sua anima semplice. Come non troverà in donna Prassede la signora, cui possa confidarsi e che possa comprenderla appieno: sentimento e dote ch' ella, malgrado la disparità di condizione sociale, avrebbe potuto in qualche modo pretendere da Gertrude, in grazia di quell' età giovanile, che suole accomunare i sentimenti delle donne, più che non faccia tra gli uomini di diverso grado. Quella donna Prassede, ahimè!, invece di addimostrare una gravità bonaria, come il suo stato richiederebbe, si figge in testa di catechizzare la poveretta; a furia di parlarle di Renzo, vorrebbe

cancellargliene persino l' immagine dal cuore, riuscendo così antipatica più di un pedante.

Nessun dolce ricordo porterà, dunque, nella vita la povera contadina e del torbido monastero e del freddo palazzo di don Ferrante. Quando vi è dentro, cerca d' ingannare il tempo col lavoro; ma il disagio continuo è evidente. La casa del sarto, invece, è per lei un porto tranquillo, dove può respirare a suo bell'agio. La moglie del sarto è una donna buona e, insieme, di una curiosità trattenuta: cosa, invero, alquanto difficile nelle donne, e difficilissima in date occasioni. Niente domande imbarazzanti e inopportune. Essa è, a giudicarla ponderatamente, il personaggio più buono del romanzo, se ne togli la figura storica di Federigo; poichè padre Cristoforo ha quel po' po' di passato... Ella è, bensì, un personaggio secondario, insieme col marito, e ci viene presentata di scorcio; l' autore, anzi, non dà loro neppure un nome. Ma quanta precisione in quei pochi periodi che li riguardano! In quel primo tempo, dopo la liberazione dal castello dell' Innominato, neppure la compagnia della madre sarebbe stata, forse, opportuna alla giovane contadina: dalla comparsa della madre nel castello il suo cuore avrebbe ricevuto un colpo troppo violento; le mille domande e imprecazioni, poi, di Agnese le avrebbero richiamato nell' animo affetti, che aveva bisogno di sedare. Appena Lucia giunge in quella casa, il suo istinto di donna si ridesta: eccola, dunque, rassettarsi e ravviarsi i capelli; si sente, insomma, e subito, come in casa propria, mentre nessun pensiero molesto le impedisce una piena confidenza con gli ospiti.

Ho detto che il lettore dà, nella casa del sarto, in una grande e franca risata. Ecco: il Manzoni profonde l' umorismo in tutto il suo romanzo. I tipi di don Abbondio e di Perpetua, e l'Azzeccagarbugli, e la conversazione del conte Attilio coi commensali, e Gervaso sono felici caricature, immortali quadretti, che fanno sorridere e, tante volte anche, ridere; ma, se guardiamo bene in fondo al nostro riso, vi scorgiamo, come posatura in un bicchiere, una certa stizza verso detti personaggi e la loro casta. Non così avviene del sarto, in cui sono prese di mira dall'Autore la vanità letteraria e, un po', quella fede, amante della coreografia, che culmina, per il buon uomo, nell'avvenimento del giorno, e che dà tanto risalto, sia pur incidentalmente, alla sua persona e alla sua casa. Qualità innocue, come si vede, da cui il lettore non ha da temere impacci improvvisi per la storia dei due giovani promessi sposi. Di qui la spontaneità e franchezza della nostra risata.

Ogni atto del sarto, ogni sua parola è come di persona compresa del momento eccezionale, " all'altezza del tempo ". Quell'accostarsi passo passo alla moglie, per chiederle se tutto sia andato bene, è il

risultato felice e comico del contrasto nel suo animo tra la curiosità vanitosa e la premura gentile di non offender, sia pure con una domanda aperta, lo speciale stato d'animo dell'ospite.

Il tipo, in perfetta antitesi con don Abbondio, riesce per questo più spiccato di quanto l'importanza sua non comporti; e l'Autore ce lo farà ancora notare, quando don Abbondio e Perpetua, sfuggendo, insieme con Agnese, ai lanzichenecchi, si fermano a desinare nella casa del sarto. Il sarto vorrebbe che quel giorno, tanto atteso e pieno di avvenimenti inaspettati, e che lo toccavano così da vicino, non terminasse mai, per assaporare, minuto per minuto, la celebrità improvvisa, la quale poi gli si avvelenò con quel disgraziato “ si figuri! „. Don Abbondio, invece, si fa piccino, cerca di cansare gli sguardi, vorrebbe sparire e se la prende con sè stesso per non esser rimasto a casa, dove torna, non appena può svignarsela non visto. Quel giorno per la povera anima timida è giorno di tempesta; il suo “ io „ si raccoglie tanto più pavidamente in sè quanto più la personalità del sarto si espande beata nella pompa dell'occasione; di un'occasione, in cui il letterato del paese, che “ aveva sbagliato vocazione „, rappresenta, alla fine, degnamente la sua parte.

Un'altra cosa, che non so se sia stata rilevata, ci apprende l'episodio del sarto: le idee del Manzoni sul matrimonio. Nel romanzo, oltre i due protagonisti, da cui esso si intitola, troviamo due coppie già formate: quella del sarto con la relativa moglie e l'altra di don Ferrante e donna Prassede; a meno che non si voglia contare anche quella di Don Abbondio e di Perpetua, dal momento che il nome di quest'ultima è rimasto, nell'uso comune, ad indicare la serva che se ne sta, sì col prete, ma non per le sole faccende di casa. È anche vero che il Manzoni, il quale, però, non si occupa affatto della morale sessuale di don Abbondio, non allude mai a rapporti meno che leciti tra padrone e serva; ma potrebbe anche essere che egli, con deliberata intenzione, abbia voluto lasciare libero il lettore di almanaccarvi sopra.

La coppia del sarto e della moglie è ben assortita. Ad un letterato vanitoso, sia pur mancato, occorre una buona donna “ di mente e di cuore „, quale pensa il parroco del paese e conforme anche al desiderio del cardinale Federigo; il letterato, insomma, ha bisogno della piccola fonte, modesta e semplice, buona e discreta. L'altra coppia, “ la coppia d'alto affare „, è male arsortita. Don Ferrante è un uomo di studio: segue Aristotele; ragiona anche contro l'evidenza dei fatti; pare, insomma, uno di quegli antichi accademici, di cui non si è ancora perduta la semenza. Donna Prassede è una donna che si dà da fare: vuol veder trionfare il bene; nel secolo ventesimo, avrebbe certo organizzato molte feste di beneficenza, e, forse, non poche com-

missioni femministe; è un po' intrigante e anche presuntuosa. Il marito non ne è per ciò seccato, come sarebbe ogni altro marito; egli, che non si preoccupa nè di comandare, nè di ubbidire, ha in casa il solo comando dell'ortografia. Ecco, evidentemente, due persone, che avrebbero fatto meglio a rinunziare al matrimonio.

Tornando al sarto, notiamo che l'Autore s' indugia con alquanta compiacenza in quel quadro di vita domestica e tranquilla ; è come una sosta, nel mezzo del romanzo, tra le passioni torve degli uomini e la carestia, da una parte, e l'invasione dei lanzichenecchi e la peste, dall'altra.

Leggendo, però, questo episodio non si può far a meno dal pensare che il " tipo „ del sarto è per sempre sparito. La civiltà, in sua vece, ne ha creato degli altri. Chi volete che, oggi, si fermi al *Leggendario dei santi* e ai *Reali di Francia*, o che accompagni il Vescovo, a bocca aperta, per le vie? Egli resta nella letteratura un " prodotto dei tempi „, che non ha più riscontro nella vita. I nomi di don Rodrigo e di don Abbondio faranno capolino nei giornali ogni volta che la retorica vorrà velare quelli della soperchieria e della paura. Il nostro ottimismo sulla bontà degli uomini potrà, magari, supporre nascosto in ogni animo e pronto ad uscir fuori, all'occorrenza, un po' del padre Cristoforo o del Cardinale Federigo. L'Innominato e la Monaca di Monza, mutati i tempi, han lasciato vivo qualche loro tratto, che ci balza all'occhio dalla fisonomia di certi esseri eccezionali. Ogni giorno, per le vie, incontriamo l'Azzeccagarbugli e Agnese e Perpetua. Ma il buon sarto, il simpatico letterato, non ci avverrà più di incontrarlo. Indarno cercheremmo, con la lanterna di Diogene, e per le vie o nelle botteghe, il suo viso beato e pacifico. La sterilità dovette colpire la sua immediata discendenza. Ogni seme fu spento. Ed è, certo, un peccato che non ci siano più di questi uomini semplici a doverci tagliare i panni addosso.

GABRIELE ROCCA.

Laura Battista

Breve e non poco infelice fu la vita di questa gentile poetessa lucana, che sentì e cantò, come nessun' altra donna, l'amore per la Patria, le cui tristi e dolorose vicende le straziarono l'animo assai più che la morte delle proprie creature. Figlia di Raffaele Battista, valoroso professore di lettere latine e greche, oltre che traduttore di Seneca lodato persino dal Carducci, e di Caterina Atella, entrambi materani, nacque a Potenza nel 1846; da Potenza, dopo quasi un decennio d' insegnamento nel Convitto magistrale, e quando già aveva ottenuta l'abilitazione all'insegnamento di lettere italiane nelle scuole medie, passò, nel 1883, alle Normali di Camerino, prima, e, poi, al paese del suo sposo, a Tricarico, dove moriva, non ancora quarantenne, il 9 agosto del 1884.

Il volume dei suoi *Canti*, edito a Matera nel 1879 (1), non offre di certo una ricca tavolozza di colori: un eguale ritmo, infatti, di lamenti e di apostrofi, sia per le sventure domestiche che, e più spesso, per quelle della patria, s'espande, come un grigio velo di mestizia, per tutto quanto il libro. Ma ciò che più nuoce a questi canti è la prolissità di alcuni di essi e, insieme, l' abuso della canzone leopardiana e del verso sciolto nei componimenti di più solenne ispirazione; componimenti, che, quando non sono nudriti di classico pensiero, finiscono çol disciogliersi in una prosa ritmica e sciatta. E ciò doveva forse comprendere la poetessa medesima, che scrisse, sulla prima pagina del libro, questi versi del Cempini:

L' ingegno ho violento e non temprato
Di lunghi e gravi studi al meditar,
Solo un'aura di canto Iddio m'ha dato,
Lasciatemi, lasciatemi cantar!

---

(1) Tipografia Conti.

Il canzoniere della Battista si può dividere in tre parti: in liriche d'argomento patriottico, più numerose di tutte; in liriche familiari e in liriche agli amici. Pochissime quelle che ritraggono uno stato d'animo lieto o doloroso, o descrivono un luogo o un oggetto caro, che si veda attraverso la nostalgia dei ricordi, o che palpiti, innanzi agli occhi, di bellezza nuova e recondita.

Poeti prediletti della sua giovinezza furono il Leopardi e l'Aleardi, la cui imitazione balza evidente da parecchie fra le sue liriche anche più ispirate. Assai precoce fu la sua musa; desta invero non poca meraviglia il pensare che, a soli quattordici anni, abbia potuto scrivere alcune fra le sue poesie più perfette: forse perchè più spontanee. Nell'arte sua più matura, invece, quando l'amore per la patria sventurata aveva fortemente preso l'animo della poetessa, questa non poteva imprendere a cantare un argomento qualsiasi senza intercalarvi un pensiero, un'apostrofe, un augurio all'Italia: donde una certa nota di retorico adombramento nella freschezza delle situazioni e dell'ispirazione.

A quattordici anni la Battista, invece di inneggiare e benedire la vita, erompe già, prendendo occasione dalla partenza di un'amica, in accenti tristi e sconsolati; e il verso e l'ispirazione e le sue stesse parole sono evidenti reminiscenze del divino Recanatese:

> ... Ahi! pria che il sole
> Torni a brillar nel firmamento, e lieti
> Al novo dì garriscano gli augelli,
> Tra le foglie dei mirti, irrequieta
> Balzerai tosto da le calde piume
> De l'ostello paterno e palpitando
> T'involerai per sempre all'amor mio!

La poesia comincia con una descrizione della notte, che ci ricorda *L'ultimo canto di Saffo*:

> Come bella è la notte! Indifferente
> Alle mondane gioie e agli affanni...;

più oltre, poi, si avverte chiaro il ricordo dei versi *A Silvia* e di quelli, anche, de *Le Ricordanze*:

> .... O mia diletta, è spento
> Nel mio petto il coraggio, e a me non resta
> che una gelida tomba...;

e ancora:

... A me niegaro
Ogni gioiā i celesti e derelitta
Palpitando vivrò?

Nell' altra *All' usignuolo*, scritta a soli tredici anni, non manca, attraverso un'accorata evocazione della madre defunta, un nota del crudo pessimismo leopardiano:

... Ahi! fato, oh quale
Qual fallo a un'alma già languente e doma
Pianger fai tu? Perchè de l'uom sì spesso,
De l'uom, che a te dinanzi è vile argilla,
Ti fai tiranno e i suoi sospir non curi?
Giorni di calma e di sorrisi, io dunque
Più non vedrovvi? Oh come ratto i puri
Irrevocati gaudi, onde voi belli
Foste, spariro......

Ci si stringe veramente il cuore pensando che si possa avere tanta triste esperienza del mondo, in età così tenera, e si possa essere insieme così stanchi della vita; la piccola poetessa, infatti, volgendosi di nuovo al vago augelletto e pregandolo di posarsi sul suo sepolcro, esclama:

... Tu mi darai quel pianto
Che ai giusti ahi! nega e ai tristi il mondo dona!

E ad una gentile amica, che le chiede dei versi, risponde con infinita dolcezza: Tu, che sei lieta e bella, hai bisogno di versi leggiadri come la tua persona; ma sono così triste io!:

A te si addice una canzon di festa,
Una dolce armonia che inviti a danza:
Ed io non ho che un'elegia sì mesta!...

Del pari melanconica è un'altra delle poche poesie oggettive, composta negli ultimi anni di sua vita; è intitolata *Alla Luna* e comprende strofe saffiche, ben tornite e rimate. Leggiamone qualcuna:

Pietosa luna, che i tuoi raggi invii
Dall' aperta finestra al mio guanciale.....
Stanca del mondo, pallida, appassita
Sulle piume distesa in ogni sera
A te mi volgo e il tuo fulgor m' invita
Alla preghiera.

Continuando, prega la luna di condurla a visitare attraverso i cieli stellati i figli defunti, affinchè possa baciarli e riabbracciarli, sentire, " nel volo dell' estro infinito „ dei dolci carmi dei poeti,

... l' ira che spira
Pur da le tombe di quei sommi ognora
Bersaglio all' onta di vulgar genia.

Ed è assai doloroso il pensare che la poetessa, la quale pur freme nobilmente e virilmente di amor di patria e si scaglia con tanta gagliardia contro i detrattori di essa, non trovi poi alcuna nota d' amore. Qualche nota invero, per quanto assai fievole, non manca, sparsa qua e là in altri versi; versi, però, il cui dolore o amore palpita sotto cortine così dense da essere proprio difficile il penetrarle:

Eppur mi è caro il vivere
Di palpiti e di pianto,
Anche l' affanno è santo,
Allor che è puro amor.

Ma, oltre ogni terreno affetto, al disopra di tutte le bassezze e di tutti i dolori della vita, alta e profondamente radicata nel suo cuore è l' idea della Patria: idea che assurge, nella mente di questa donna, a forme così gigantesche da dominarne pienamente tutte le altre. In cima, insomma, a tutti i pensieri della nostra poetessa sta sublime, come aquila sdegnosa, l' idea della Patria: tutti i palpiti più nobili, dunque, e più gentili di questo cuore generosissimo sono, tutti quanti, per gli eroi d' Italia; per il biondo e bel Dittatore, più che altro, cui dedica i versi suoi più appassionati:

Non corre un giorno al suo tramonto il sole
che un pensiero io non volga al benedetto
Adorator d' Italia; anzi sul core
Io ne porto l' effigie, e ne son fiera
Come di gioia ch' io soltanto intendo!
Oggi a te scrivo nel desìo possente
Che un tuo saluto mi darà conforto,
Ed una tua promessa: e tu comprendi
La promessa che attende itala donna!

Ma, purtroppo, non può andare disgiunto il ricordo di Aspromonte da questo puro nome d' Eroe; l' *itala donna*, quindi, la quale non

sa darsi pace, si scaglia spesso con accenti d' ira e di sincero dolore contro il governo schiavo della Francia e del Vaticano:

.... E tu che un roco
Getti sospir dal core ad ogni istante,
Patria tremante, nel vederti involta
In nuovi affanni: ascolta. Io vo' svelarti
Un santo ver che non ti disse alcuno,
Ma che noto è a ciascuno
Dei figli tuoi. Per fiumi
Che tu versi di pianto, onde lavarti
Da le immani e turpi onte
Di che bruttate ti ha le membra e il viso
La ferale Aspromonte
Orribilmente, candida giammai
Non tornerai!...

Detta poesia fu molto lodata dall' Aleardi; questi, fin dal 1861, quando cioè la Battista era appena quindicenne, aveva avuto per la giovinetta pensosa parole di sincero elogio e di vivo incoraggiamento. Eccole: " Da questi suoi versi, che Lei mi inviò, mi pare di vedere, che in Lei Dio abbia versato (non so se per sua ventura o fatalità) molto tesoro di poesia. Da alcune scagliette d' oro che scorrono in un rivo si desume facilmente la miniera che è nel monte donde zampilla. Cuore d'altronde, donna, italiana, giovinetta a quindici anni, non glie ne deve mancare; anzi forse ce ne sarà di troppo " (1). Poco dopo, il poeta di *Monte Circello*, ricevendo la poesia *Alla Patria*, dove è mirabilmente rievocata l' onta di Aspromonte, scriveva alla piccola autrice: " Ella ha avuto il coraggio di toccare un argomento che brucia. Sta bene. Le donne greche cantavano l' amore: le nostre hanno a cantare la Patria, i suoi fremiti, i suoi gemiti, le sue speranze, la sue glorie ".

Ma non solo per Garibaldi la Musa della Battista ha impeti di così caldo amor di patria; anche per la morte del Cavour comporrà versi sdegnosamente concitati:

.... Oh la tua tomba
Sarà germe di forti, e là devoti
Piangeranno i nepoti
A tua memoria, e finchè il mondo duri
Vedrà l' itala prole
Ne l' illustre tuo nome un altro sole!

---

(1) GIULIO NATALI: *Di Laura Battista e d' altre poetesse lucane.* Estratto dalla *Rivista di Scienze, lettere ed arti.*

Ed anche per la sventura di Lissa. La Battista, allora, vibrò contro il Persano tutti quanti i suoi strali. Milioni erano i prodi, esclama alfine a suo conforto; uno solo il traditore!:

O figli, io v' ho perduti! o figli invitti,
Per voi superba in fra le genti andrò,
Chè altrui narrando i miei duri conflitti
Milioni di prodi additerò:
Milioni di prodi e un sol Persano:
Un sol Persano! Ascoltalo, o stranier....

Un altro canto fortemente sentito è quello, in cui si piange la morte del Re Galantuomo; di quel re, per il quale la Battista aveva scritto, sin dal marzo 1865, un lungo inno, a proposito del suo arrivo a Potenza. Sono strofe di settenari, che ricordano quelle composte dal Manzoni per la morte di Napoleone; se alcune poi di esse sono alquanto diluite, non poche, come la seguente, rivelano pregi nobilissimi di arte: di un'arte però assai spesso analitica e quindi priva di quella sintesi, così necessaria alle liriche d' ispirazione civile:

Fiore gentil dei liberi
Teco è l' Italia in Roma;
Ed il sospir dei secoli
Carezza la tua chioma,
Mentre percosso ammirati
Anch'esso il Vatican!

Quanto grande e commosso è l'amore per la Patria e per i suoi eroi, altrettanto profondo e sincero è lo sdegno della Battista contro il Vaticano. Nella *Lettera a Garibaldi* infatti la poetessa, rievocando la sventurata figura di Galileo, cantava:

..... O sacerdoti,
Se altra bruttura non rendesse iniquo
Il vostro nome, troppo grande è questa,
Acciò v' insegni il maledir di tutta
L'umanità fremente e perchè Dio
Da voi fugga lontano inorridito.

E nella lirica *In morte di Giuseppe Garibaldi*, con impeto ancor maggiore, scriveva:

Deh! ti sofferma, invitto Eroe, per poco,
Per poco ancora, e il brando impugna e spegni,
Col medesimo ardor con cui t' invoco,
Quest' idra orrenda, che dei grandi ingegni
Delle nobili idee, dei grandi affetti
D'ogni gloria di Dio par che si sdegni!

E in quella, composta per l'inaugurazione, a Potenza, del busto di *Mario Pagano*, di questo martire sventurato della rivoluzione partenopea, esclamava virilmente:

Trionferai del rio
Di Piero successor, fatto, ahi! sventura,
Il successor di satana! dei suoi
Apostoli Leviti
Grandemente aborrito, e d'ogni prava,
Vile, ignava e proterva
Alma che te vuol serva.

Alla memoria di Giuseppe Monti e di Gaetano Tognetti, caduti eroicamente per fervido e generoso amor di patria, come al ricordo del sacerdote Michelangelo Atella, zio della poetessa, impiccato dal despota delle Due Sicilie, Laura Battista dedicò due sonetti, la cui mossa ella prese dalla nota ode classica carducciana, come dimostrano questi versi:

Cessi il gran Prete dalle cure indegne;
Troppo sangue di giusti al ciel salìo...
Son le nubi di folgori già pregne,
Già lo percuote in sua giustizia Iddio.

E anche a Dio essa scioglie un inno, in cui occhieggia qua e là il tormento amaro del dubbio:

Vanne, canzone, ai fulgidi
Astri e di' lor che andarne a Dio tu puoi...
Di' lor che mai durevole
Modular non potrò carme sovrano,
Se non si degna infrangere
I miei ceppi quel Dio ch' io chiamo invano.

E non manca di ricordare in questi versi la morte del Manzoni e dell'Aleardi; di quest'ultimo, poi, che le era stato largo di consigli e di ammaestramenti, e dalla cui poesia, come da quella del Berchet, aveva derivato non poco, ella tesse un elogio, soverchiamente esagerato:

Salva, cantor sublime, anco il mio nome
Dall'oblio che pavento: e, tua mercede,
Un dì s'abbian l'allor pur le mie chiome...

Il suo pensiero dominante era, dunque, la patria: sia nei canti, ad essa espressamente dedicati, sia in quelli familiari, il ricordo d'Ita-

lia, delle sue glorie e delle sue sventure appare sempre e insistente: non vi è quasi componimento, in cui non palpiti, manifesto od occulto, il pensiero d'Italia. Nel canto, per esempio, composto per la morte della zia Giangaspara Battista, la poetessa non sa porgere l'ultimo saluto alla cara estinta senza esclamare amaramente:

> Vale, o spirto sì nobile e puro,
> Ai celesti cotanto gradito:
> Tu li prega che forte in futuro
> Sia la terra che culla ne diè;
> Tu li prega che al grande convito
> Delle libere genti s'assida:
> Tu li prega acciò più non la irrida
> Lo stranier, ma si prostri ai suoi piè.

Ma una nota di tristezza ben più profonda e serena domina e pervade il verso, quando la Battista canta le tombe precoci delle sue figliolette; di quelle care figliolette, intorno a cui aveva avviticchiato tutte quante le sue illusioni e le sue speranze:

> Candido fiorellino, a che ti valse
> Rimaner ne la valle oltre tre lune?
> Ormai fiero destin quaggiù prevalse,
> Che ogni cosa gentil basse fortune
> Disdegni, e voli dove brevi e false
> Gioie non sono, nè ghirlande brune;
> O fiorellino, un bel desio ti assalse
> D'esser dai nembi de la terra immune!
> O benedetto, or che a olezzar ne andrai
> Là dove sono i tre bei fior che avevo,
> Dà lor quei baci ch'io donar bramai
> Tutta mia vita! — O fiorellin, volevo
> Una lagrima darti, e larga omai
> Terra di pianto rasciugar mi devo!

Per queste sventure domestiche il buon Aleardi così le scriveva, il 6 luglio del 1877: " Le sono gratissimo di essersi rammentata di me, dopo tanti anni, inviandomi questa sua mesta poesia, così riboccante di dolore e di affetto uscito dal profondo del cuore (1). Da questi suoi versi ho imparato che Ella ha avuto tre figli, i quali, tutti dalla morte rapiti, le lasciarono tre ferite crudeli e l'ultima specialmente crudelissima e insanabile. Speriamo che un quarto ne arrivi,

---

(1) *Epodo sull'urna di mia figlia Rosalba*, Maggio 1877.

il quale sanì quella sua ferita, e le allegrì la vita col crescere sano e vispo e artista come la madre „.

Nuoce alla raccolta di questi canti qualche lirica improvvisata, la quale, se dimostra da una parte quanto facile e come ubbidiente fosse la rima per la nostra poetessa, dall'altra discopre, e mirabilmente, il suo difetto principale: quello, cioè, di scrivere *ex abundantia cordis* e di non saper, quindi, frenare l'impeto della propria ispirazione.

Oltre le lingue classiche, la Battista conosceva assai bene la lingua inglese; di qui le sue traduzioni graziose e disinvolte dal Moore, dal Byron e dal Wolfe.

Questa poetessa, rude e franca come le rocce sue natali, al contrario di non poche altre donne, che sogliono stemperare i loro lamenti in versi ridondanti e tutt'altro che sinceri, effondeva spesso la piena degli affetti in liriche concitate e commosse, oltre che fiere e sdegnose per tutto ciò che potesse significare offesa alla Patria sua. Peccato che, talora, il verso sia fiacco e trascurato e che la lingua stessa non sia sempre pura ed efficace, e che i suoi versi risentano troppo dell'imitazione dei romantici; in modo speciale poi di quella dell'Aleardi. Non a torto il Carducci, scrivendo, confessava candidamente, e con la solita sua franchezza, al fratello: “Lessi con molta attenzione e piacere i versi della sua signora sorella. E come scrittore di versi, il cuore e l'orecchio mi dissero: che sentimento e poesia c'è da vero, e c'è affetto gentile e colorito ed onda. Come critico e pedante (e questo è specialmente il mestier mio) osserverei che forse la sua signora sorella farebbe bene a lasciare per un poco da parte l'Aleardi „.

La voce però della nostra gentile poetessa, pur non avendo ella ascoltato, come avrebbe dovuto, il consiglio del Carducci, quello cioè di formarsi sui nostri grandi classici antichi e moderni, Dante, Ariosto, Monti e Leopardi, la sua voce, dunque, non è destinata a morire: nessuna donna italiana, infatti, sentì così fortemente l'amore per l'Italia; nessuna, invero, seppe fremere tanto di sdegno generoso e commosso, attraverso accenti caldi e prorompenti, contro chiunque osasse offenderne la patria, quanto Laura Battista.

DOMENICO CLAPS.

“L’Orco„
di Vincenzo Padula

INTRODUZIONE.

Insegnando, il 1916, in S. Demetrio Corone, mi avvenne di sentir parlare, con molta insistenza e con molto spirito campanalistico, del Padula, del Mauro, del Selvaggi, del Campagna e d’altri non pochi. La mia curiosità ne fu alquanto solleticata e cominciai a interessarmi di questi scrittori. Feci ricerche a destra e a sinistra, ne domandai a colleghi, a scolari e ad amici, ma con troppo scarso risultato. Purtroppo le Calabrie, benchè adattissime al poetare e al fantasticare, non offrono comodità alcuna agli studiosi: vi mancano centri di studi, biblioteche e facilità di comunicazioni, sicchè, per intraprendere qualche cosa, occorre del coraggio eroico. Potetti appena appena leggere le poesie del Campagna, non tutte, e buona parte delle cose del Padula (1), che, per antonomasia, tutti denominavano l’Ariosto Calabrese: ciò che del Padula lessi, prosa e poesia, e, più che questa, quella, trovai degnissimo d’attenzione.

Il Croce (2), nonostante reputasse definitive, o quasi, le conclusioni del De Sanctis, accennava alla opportunità di uno “ studio sulle opere dell’egregio calabrese „, studio da fare con serenità e da accompagnare con un saggio dei suoi versi e delle sue prose migliori. La sua esortazione da nessuno, ch’io sappia, era stata finora accolta, chè ad essa non corrisponde, a parer mio, il lavoro alquanto sommario, per non

---

(1) Le *Liriche*, il *Monastero di Sambucina*, il *Valentino*, il *Bruzio* e le *Prose Giornalistiche*.

(2) *Letteratura italiana del sec. XIX* di F. De Sanctis, Morano, Napoli, 1914, p. 208 e sgg., n.

dire frettoloso, del De Chiara (1), il quale, d' altra parte, ne considera la produzione poetica soltanto e quel maltirato tentativo di dramma ch' è l' *Antonello*. Lo stesso Croce, ritornando sull' argomento, ne dava un maestrevole profilo (2), il quale poi non gl' impedì, da me richiestone, di esortarmi a tentare qualcosa di completo. A questo tentativo, che le personali vicende della gran guerra mi fecero presto interrompere, torno ora volenteroso. Le intenzioni non mancano, e sono tra le migliori. Comprendo fin d' ora che le mie conclusioni non potranno gran che differire da quelle del De Sanctis e del Croce, ma mi propongo di pervenire ad esse attraverso un' analisi particolareggiata, chiara e, possibilmente, definitiva; tutto questo, affinchè i pregi e i difetti dell' arte paduliana appariscano così evidenti da non lasciare più luogo a esagerazioni o a ingiuste trascuratezze, e possa, infine, venir riconosciuto al Padula quel posto, che, fra i letterati del tempo, meritamente gli spetta. Si consideri, infatti, ch' egli, contemporaneo del Prati, dell' Aleardi e di molti altri minori o minimi, cui fummo larghi d' ammirazione e di entusiasmo, non potè superare l' angusta cerchia delle native montagne; eppure, a eccezione del Prati dell'ultima maniera, egli vale molto più di tutti gli altri.

E comincio dall' *Orco*.

Per i devoti del Padula questo dell' *Orco* è un nome magico; per gli altri pochi che, fuori della Calabria, si siano interessati delle cose di lui, offre, per lo meno, un certo sapore di novità. I primi, invero, ne dissero magnificenze, come di un tesoro nascosto, che, cavato fuori, avrebbe potuto arricchire un secolo, almeno, della nostra letteratura: sennonchè i più non lo conobbero, o ne conobbero quel poco che il Julia rese pubblico per le colonne del *Telesio;* gli altri, da quelle magnificazioni e da quel poco che comunemente se ne conosce sollecitati, ne divennero assai curiosi. Io comincio dall' *Orco* esclusivamente perchè, dove mai il presente lavoro dovesse arrestarsi a questo primo saggio, otterrei di apportare, nella valutazione dell' opera del Padula, il contributo di un' analisi, se non altro, nuova ed accurata.

---

(1) *Il monastero di Sambucina di V. Padula*, nuova edizione completamente rifatta dall'A. e pubblicata con uno studio sulla poesia dello stesso per opera di S. De Chiara, Bevilacqua, Nicastro, 1814.

L' inverno del 1917, passando per Cosenza, mi recai personalmente a trovare il De Chiara, sperando da lui notizie o, almeno in prestito, qualcuna delle opere del Padula, difficilissime a trovarsi in commercio. Mi mancavano e mi mancano tuttora il *Bruzio* e le *Prose giornalistiche,* che ho potuto leggere soltanto. Nulla da lui seppi e nulla ottenni. Il collega De Luca mi offrì gentilmente una copia del suo *Valentino.*

(2) B. Croce: *Letteratura della nuova Italia*, Laterza, Bari, Vol. I, p. 93 e sgg.

Come tutti sanno, dell'*Orco*, poema polimetro in dodici canti e in parte inedito, composto intorno al 1849, furono pubblicati i canti IV e V per intero e un frammento del canto II (1). Il Julia, che, pubblicando questi saggi, aveva promesso anche il resto, non tenne poi la parola; ma, fidando alquanto della buona fede dei lettori, ne anticipava tale un giudizio da eccitare l'aspettativa degli studiosi e da estollere, insieme, l'orgoglio d'ogni buon calabrese. La critica intorno all'*Orco* rimase così circoscritta e concentrata in quel giudizio (2), che trascinò molti sulla via non buona. Peggio per essi, del resto, chè, in critica, unico esempio da imitare è quello di S. Tommaso apostolo.

Alla prima lettura del poemetto mi risultò, ciò che qui preme subito assodare, ch'esso è incompiuto e a frammenti, non solo, ma che l'A., il quale, senza mai condurlo a termine, lo aveva tenuto sotto cartella dal 1849 al 1893, anno della sua morte, non poteva averlo destinato a una postuma pubblicazione.

A convincere di ciò bastano due accenni d'indiscutibile valore. Al principio del canto III, dopo il preambolo che a ciascun canto suol premettere il vecchio narratore, troviamo una lacuna con questa annotazione: " dal verso

Già tien sedici anni la vaga fanciulla

fino ai versi

Fa mille ricami ma niuno è finito:
sospira il marito, sospira il marito.

fu pubblicato in *Poesie* col titolo: *I quindici anni* " (3).

---

(1) *Telesio*, Cosenza, 1886-87; e *Bruzio*, S. Demetrio Corone, 1910.

(2) V. Julia: *Discorso prefazione alle Poesie*, Morano e Veraldi, Napoli, 1894 " Fra le più belle, più spiccate opere del Padula è l'*Orco*... È un poema *sui generis*, ove il fantastico s'intreccia al naturale, il mondo mistico e leggendario si fonda col terreno e con l'umano. Bisogna però confessare, da critici imparziali ed obiettivi, che quel poema procede dall'Ariosto, poeta prediletto al Padula, e si ricollega a Milton e agli *Amori degli Angeli* del Moore. Il poema è un tempio in cui l'esterno è smagliante di pietre leggendarie, ma l'interno palpita di vita umana: ci è la festa, il tripudio, il sorriso del Rinascimento; ci è l'arte sana, l'arte grande ed immortale; l'epos omerico che si fonde con la favola ariostesca.... Questa lirica del Padula, che ha del drammatico e dell'epopea, apre un'era nuova all'italica poesia; è il trionfo dell'umanesimo nell'arte romantica; è lirica umana nel vero senso della parola, un avvenimento storico ed estetico, un fenomeno che bisogna studiare ecc ".

(3) Prima cura fu quella di procurarmi il manoscritto dell'*Orco*; manoscritto che ottenni fedelmente riprodotto, con note, rimandi e puntini sospensivi, auspice l'opera di un nipote del Julia, mio alunno nel Liceo di S. Demetrio.

E in *Poesie* troviamo, infatti, una bella lirica che comincia allo stesso modo e la cui penultima strofa si chiude con i due ultimi versi sopra riportati.

Le deduzioni vengono da sè. Il poeta, nella più facile delle ipotesi, scrisse questa lirica ispirandosi ai quindici anni della protagonista, quando metteva insieme l'*Orco*, cioè verso il 1849. Ma, dopo molti anni, venutigli meno la fiducia o il proposito di condurre a perfezione il poemetto, staccò la lirica dall' orditura di esso e la incluse, giacchè poteva benissimo stare da sè, nella raccolta delle liriche. Oppure, ciò ch'è assai meno probabile, l'A. scrisse questa lirica in un momento d'ispirazione, che niente aveva di comune con l'*Orco*, e avrà voluto, più tardi, adattarla ad esso; salvo, a trarnela poi fuori e ricollocarla al posto di origine, fra le liriche, quando ebbe a convincersi che la maturità del poemetto si sarebbe fatta aspettare invano (1).

Ancora. Verso la fine del canto VIII assistiamo alla monacazione di una fanciulla. La situazione è identica all'altra del V canto del *Monastero di Sambucina* (monacazione di Eugenia). Nel momento solenne in cui alla giovane novizia vengono recise le chiome e imposto il velo,

> A due cori divise ecco le suore
> Ricominciano intanto
> Più affettuoso il canto.

Ma, al posto dell'inno corale, che ci aspetteremmo a prosecuzione dell'altro che precede, troviamo il seguente rimando: " quest' inno trovasi nel V canto del *Monastero di Sambucina*, il quale canto, nella seconda edizione, fu corretto e rifatto ".

Del *Monastero* ho potuto procurarmi la seconda edizione soltanto, dove, al momento della consacrazione di Eugenia, si leggono solo questi due versi:

> E tosto che comincia il sacro rito,
> Pigliar le suore un canto alterno a sciorre.

Detto inno, dunque, fu incluso solo nella prima edizione del *Monastero*, come *I quindici anni* fra le liriche; è superfluo, quindi, ricorrere ad altre induzioni.

E allora, mi si potrebbe domandare, perchè mai inoltrarsi in una

(1) Un caso identico ci offre la lirica *Madre e Figlia*, la quale riproduce solamente tre, e non le migliori, delle sette *strofe*, che formano la bellissima canzonetta, da me riportata, occupandomi del canto VI.

critica, cui, sin da principio, sembra venir meno lo scopo? Ecco: nell' *Orco*, meglio che negli altri lavori del Padula, si rivelano quelli che furono i pregi e i difetti dell' arte sua; ve li possiamo, anzi, cogliere in germe, seguire nel loro sviluppo, e stabilirne, con maggiore esattezza, le ragioni determinanti. Si ricordi intanto che la critica cerca, e che, quando trova, senza molto preoccuparsi delle intenzioni dell' artista, non si lascia più sfuggire il frutto delle sue ricerche, ove qualche appiglio o qualche lume possa venirle, per la saldezza e l' esattezza delle sue conclusioni.

INTERMEZZI.

In mezzo a un crocchio di fanciulle procaci, un vecchio, che ai suoi bei tempi vantò denti di lupo, narra la sua leggenda. È cambiato di pelo soltanto; non può mordere più, ma gliene rimane vivissimo il desiderio. A quando a quando, ciò che avviene a principio d'ogni canto, dimentico della sua storia, si fa innanzi, solo solo, con la lascivia della sua vecchiaia, vinta ma non doma, per crogiolarsi nella delizia di motti, lazzi e licenziose allusioni:

" ... Voi, belle ragazze, mi fate le pazze
E una storia chiedete
Che vi stuzzichi e stuzzichi l'orecchio.
O fanciulle fanciulle, o stregherelle,
Abbasso, abbasso le manine belle,
Non mi toccate, chè mi fate male.
Son vecchio legno ed ardo e mi consumo,
Senza però dar fumo.....
Iddio — dice un bel motto —
A chi denti non ha, manda il biscotto.
Il corpo è languido,
Ma vivo è il core:
Ho molto spirito,
So far l'amore ".
Così ad amore, che fuggiva, un vecchio,
Un vecchio come me;
Amor fermossi, gli tirò l'orecchio
E disse: " Oh tristo te!
Tutte le femmine,
So giudicarne,
Odian lo spirito,
Aman la carne ".
Ora o spirito, o carne che sia,
O donne, udite orsù la storia mia.

Dove non sapremmo se più ammirare l' amabilità dell' intonazione schiettamente popolare, o l'arguta facilità dell'espressione, o la malizia del contenuto, sfacciatello è vero, ma con molta grazia atteggiato. Il quadretto del vecchio millantatore, cui amore infligge la penitenza di un' opportuna tiratina d' orecchi, è degno di Anacreonte.

Nel secondo intermezzo s'industria di mostrare alle sue petulanti ascoltatrici come ogni malanno derivasse all'Orco dal non aver mai potuto godere delle grazie e dell'amore d'una deliziosa mogliettina. E forse non aveva gran torto, povero Padula! Chè, se prete non fosse stato, non avrebbe, forse, sciupato dietro facili amorazzi la ricchezza del suo temperamento, nè avrebbe dilapidato, dietro instabili fantasmi, che le stesse condizioni di vita gl'impedivano di accarezzare lungamente, la generosa abbondanza della sua vena.

O fanciulle, o fanciulle, o stregherelle,
Temete l'Orco voi che siete belle;
Non andate mai sole alla campagna,
Ei coglervi potria dentro la ragna.
    E allora? Ei non è vecchio,
    Non ha la mia bontà;
    Nè di tirarvi solo per l'orecchio
    Sarà contento,... ma!...
Udiste poi come bestemmia, e come,
Avversario degli uomini e di Dio,
Di questo sempre maledice il nome,
Di veder quelli spenti ha in cuor desio.
    Perdonatelo, o belle;
    Il poveretto ha si malvage voglie,
    Chè amor non mai gli riscaldò la pelle
    E visse seimil'anni senza moglie.
E lo sapete voi che si vuol dire
Non aver moglie allato?
Ogni celibe visse in mezzo all' ire,
O un eretico è stato.

Questo simpatico narratore mi ha un poco l' aria di un allegro e ingegnoso giullare dei bei tempi antichi, che, raccolto intorno a sè il popolino, lo diverte con la fantasiosa gaiezza delle sue leggende. Lo diverte e si diverte a sua volta, ammiccando, ogni tanto, di sotto l' ombra del cappuccio, con la sua faccia ridanciana, insinuando, fra canto e canto, con libera familiarità, l' arguzia del suo spirito, la festosa malizia dei suoi commenti. Alla presente leggenda, che non rifugge da una certa dignità d' arte e da una certa elevatezza d' intenti, anzi molto vi si compiace, l' arguzia e la malizia del vecchio

narratore conservano quell' originaria giocondità popolaresca, che rinfresca l'ambiente e fa prendere vivo gusto sia alla favola che al favoleggiatore. L'A., che dal popolo ha preso tutto l' argomento, al popolo si compiace di ritornare per via di questi felici intermezzi, nei quali la sua grassoccia lepidezza frizza, spumeggia e liberamente straripa. E ci prova tanto gusto, e riesce, spesso, così efficace che si direbbe essere questo l' unico genere al quale egli fosse portato da natura.

Degnissimo di nota, benchè non in tutte le parti egualmente bene eseguito, è l' altro intermezzo che precede il canto sesto, dove, deplorando che Ciriegina all' amore dell' Orco immortale abbia preferito quello d' un giovanetto mortale, conchiude col noto proverbio, femminilizzato per la circostanza:

La donna vede il ben e al mal s' appiglia.

Ma non filosofeggia, nè vi moralizza su: alla larga! Incoraggiato dalla pratica efficacia di esso, se ne conforta, invece, nella speranza che le donne, lasciati finalmente da parte i giovani, si rivolgano interamente ai vecchi:

Deh! fatelo, per Dio, chè tosto liete
Di noi vi chiamerete.
Amor di vecchio è rabbia, è incendio. Un piede
Mentr' ei pon ne l' avello,
Fermasi alquanto sopra l' altro, e vede
Avidamente de la vita il bello.
E il bello de la vita che gli fugge
In voi lo vede accolto, e con amore
A voi si volge trepidando e sugge,
E sugge e sugge e sugge infin che muore.
Ma almen muore contento;
E il ciel porravvi sì bell' opra a merto,
Chè andar lo fate a Dio senza lamento
Fuor da questo deserto.

Oltre l'acutezza di questa singolare psicologia senile, non è, credo, chi non voglia ammirare l' originale immagine, resa con magnifica disinvoltura ed efficacia, del vecchio che, con un piede nella fossa, perdutamente s' attacca agli sfuggenti lembi della bellezza,

E sugge e sugge e sugge infin che muore.

È una stupenda rappresentazione, alla quale le arti figurative non saprebbero aggiungere altro rilievo o vivezza d' espressione.

Peccatore erā l' Orco,
Ribel, nemico al ciel, scomunicato,
Perciò colei gli disse: Io non mi corco,
Non mi corco con te, muso dannato,

e si corcò, invece, col Principino, ch' era cristiano battezzato. Tutto è questione di fede:

..... Tutto quaggiuso
È fatto ed è disposto per gli eletti,
Ed a noi maledetti sempre tocca
Tener chiusa la bocca — asciutto il muso.

Quasi quasi mi diventa orco, a sua volta, il nostro simpatico novellatore, tanto è il cruccio di non poter più cacciare i denti nelle fresche carni di qualche sua ascoltatrice. Ed è per poco che non si mette orchescamente a bestemmiare; tanto è ormai spacciato, nè può soccorrerlo quella fede che agli antichi Patriarchi assicurava una più che millenaria saldezza di mascelle. Essi, i Patriarchi,

.... Di noi meglio credenti,
Di mill' anni sebbene e mille carchi,
Pur non perdeano i denti,
E aveano dieci e venti
Giovani mogli, e tutte n' eran liete;
  E dopo i mesi nove
  (Oh, che forza! Oh, che prove!)
  Vedeansi intorno correre qua e là
  Quaranta bimbi che dicean: papà.
O fanciulle, o fanciulle, o stregherelle,
A che vi giova l' esser nate belle?
In quell' età felice, a dire il vero,
Mettea conto per voi sortir la cuna,
  E non tra noi, tra noi che — oh vitupero! —
  Non bastiamo per una.

L' uscita è salace abbastanza e più che boccaccesca; ma non sconviene al narratore e nemmeno al poeta, e, per quanto sappia di troppo aspro pizzicore e di volgare grassezza, non cessa di essere ben tirata e sufficientemente gustosa.

Chi volesse un poco ricordarsi, leggendo questi versi, dell' essere del Padula, potrebbe trovarci anche una irriverente profanazione, con la quale e, peggio ancora, con lo scettico epicureismo che la sorregge, non saprebbe trovar modo di conciliare " lo stenebramento dell' A-

pocalisse, affrontato con intierezza di fede cattolica „ (1), nonchè le prediche (e dicono che fossero eloquenti e commoventi molto!) che soleva tenere ai fedeli calabresi, e, molto meno, l' esercizio del ministero sacerdotale, quantunque, a capriccio, si compiacesse d' interromperlo. Ma, benchè non teneri della semplicistica e troppo comoda formola dell' arte per l' arte, convinti che, per quanto fine a sè stessa, non possa l' arte, così alla leggera, rompere certi argini di convenienza che l' umanità, della cui perfezione è principale autrice, le impone; pure non crediamo che sia il caso di doverne pigliare scandalo. Crediamo piuttosto di potere, in questi trasmodamenti, meglio raffigurare le precipue caratteristiche dell' indole e dell' arte del Padula, il quale, nonostante il paludamento sacerdotale, fu di Afrodite gagliardissimo alunno, senza pudori e senza scrupoli, bramoso di voluttà e di carne più che di squisitezze sentimentali e d' amore. Temperamento affatto sensuale, per quanto ammirasse la bellezza femminile, non se ne lasciò mai riscaldare; per quanto con molteplici varietà di gusto amasse, non s' innammorò mai. Al suo sensualismo mancò il soffio della passione che scuote e solleva, mancò l' efficacia del sentimento che idealizza e crea: difetto, questo, fondamentale della sua psiche, che, riflettendosi sull' arte sua, doveva impedirgli di dare qualcosa di quello che aveva saputo già dare l' Ariosto, qualcosa di quello, che seppe poi dare il D'Annunzio, dei quali ebbe la splendida fantasia e l' armoniosa abbondanza del numero e la plastica pienezza dei contorni. All' incostanza, che ne caratterizza i troppo facili amori, s' accompagna, inevitabile conseguenza, l' incostanza nel perseguire una forma di perfezione artistica, per cui sa dare tratti e lampi di poesia magnifici, ma tratti e lampi soltanto.

In questi intermezzi il poeta ci s'affaccia in tutta la sincerità dei suoi lineamenti. È il prete gaudente e buontempone, che allegramente sciupa le ottime qualità, che madre natura gli aveva regalate; che le squisitezze artistiche sacrifica, senza troppi rimpianti, al piacere di solleticare e di solleticarsi, facendo dello spirito senza troppo scrupolo di mezzi, talora anche a sproposito e alternando, con versi e strofe bellissime, versi e strofe da colascione.

S' intravedono nell'anima del Poeta gli elementi di un doppio dissidio: psichico ed estetico, ma restano perennemente avvolti nel grigio crepuscolo della subcoscienza, senza neppure un tentativo di sprigionarsene, per affacciarsi ai limiti della coscienza. Un altro prete (2), contemporaneo del nostro, dal dissidio tra il suo cuore e la

(1) G. Carducci: *Ceneri e faville*, *Serie* I, Zanichelli, Bologna, 1908, pp. 193-195.
(2) Giacomo Zanella.

sua mente, tra la fede e la scienza, seppe trarre, qualche volta, motivi di bella e sincera poesia. Del suo dissidio, benchè di tutt'altra natura, il Padula nemmeno si accorge: sembra mancare d'ogni più elementare facoltà introspettiva, nè si lascia sorprendere a tu per tu con la propria coscienza (1), dalla quale non ebbe mai alcuna rimostranza, nè alcun fastidio, grassa com' era di epicureismo. Ricordo, a questo proposito, d' essere rimasto, una volta, assai sconcertato nel leggere (2) che al Padula " si affacevano a capello i primi due versi del sonetto del Parini contro l'abate Casti " (3), i quali potrebbero prendersi " come il suo vivo ritratto ". Ripensandoci ora meglio, mi accorgo che il torto era mio, non del Croce.

Gli altri intermezzi o mancano, o sono appena appena abbozzati, o sono del tutto infelici. Qualche breve tratto, degno di attenzione, troviamo in quello che precede il canto VII, dove, messe da parte le boccaccevoli stramberie, s'induce a un'opera di misericordia, industriandosi d' arrecare qualche conforto alle donne brutte :

O fanciulle, o fanciulle, o stregherelle,
Voi siete buone, perchè siete belle;
Ma le brutte ? oh, le brutte
Sono cattive tutte!
Così si dice, eppure
Non è così. Se donna, cui bellezza
Negò natura, rea talor si mostra,
La colpa non è sua, la colpa è nostra:

perchè essa, vedendo che gli uomini hanno occhi e cuore soltanto per le belle, e non si curano punto delle brutte, che nascondono spesso tesori di virtù, sconfortata e disperata, diventa cattiva per reazione.

Ma lui no, il nostro vecchio libertino; lui (prestategli fede, se vi riesce!) ha sempre preferito le brutte, per questo:

Che amor non puote imprigionar co' fregi
De la corporea salma
Ella [la brutta] ben sa; quindi si studia i fregi
Accrescere dell'alma: esser fedele,

---

(1) Forse una volta soltanto nel *Tarlo*, di cui ci occuperemo, quando tratteremo delle liriche.

(2) B. Croce: *Memorie di un Critico* in *Critica*.

(3) Un prete vecchio, brutto e puzzolente
Dal mal francese tutto quanto guasto, ecc.

Esser costante, prevenir le voglie
Più leggiere di lui, e, quel che accresce
Le gioie dell'amore,
La gelosia, ch'ha in cuor, mostra di fuore.

Versi buoni, come si vede, psicologia sottile e felice. E continua affermando ch'ei fu felicissimo d'aver amato una brutta, perchè

...... a l'anime gentili
Il far felice altrui par la più grande
Vera felicità.

E gioia maggior d'ogni gioia fu per lui quella di vedersi

tanto
Necessario a colei, saper che tutto,
La sua pace, il suo riso
La sua virtude istessa erano l'opra
del proprio amor soltanto.

Sentimenti altrettanto generosi... quanto, purtroppo,... gabbamondi! Ma torniamo oramai all'Orco, chè troppo ce ne siamo allontanati.

CANTI I e II.

C'era una volta un Orco annosissimo;
come l'aride fronde che si stanno
a mucchi, a' piè d'un platano indomato,
mille etadi cadute a lui d' intorno
erano, ed egli ancor vedeva il giorno.

Fu angelo un tempo, ma, per aver preso parte alla ribellione celeste, fu dall'ira divina scaraventato sulla terra, dove, di angelico avendo tutto perduto, fuorchè la forza e la giovinezza, è costretto a errare fra le selve, senz'amore e senza compagnia, nemico degli uomini e di Dio, stanco della vita e inutilmente desideroso della morte, che accoglierebbe come una liberazione. Superava, un giorno, con la testa le più alte cime delle querce centenarie; ora, è ridotto a tre palmi appena, perchè ogni secolo gli ha inesorabilmente reciso un palmo dell'antica statura. La tradizione fiabesca si compiacque di presentarci spesso l'Orco piccolo di statura e anche gobbo; l'autore, che ha voluto di tanto nobilitarne l'origine, si riconduce alla tradizione con l' ingegnosa trovata dei secoli, di cui ognuno lo punisce recidendogli un palmo della bella persona. Solleva in tal modo il

valore morale del suo protagonista, senza superare i limiti del mondo fiabesco, che gli fornisce materia e ispirazione.

Possiede l'Orco, *sul dirotto fianco di una montagna*, un castello e, intorno ad esso, un magnifico giardino, sua cura e suo diletto, dove, col sarchio e con la roncola, mitiga il tedio della sua solitudine. Mentre attende al suo rustico lavoro, libera ai venti la sua canzone, per così dire, di battaglia:

Io sono l'Orco: la vecchia matta,
con lo spavento del nome mio,
addorme il pargolo, che si racquatta
sotto le coltri, con brividio.
— Zitto — gli dice — mentre ti corco,
zitto, vien l'Orco.
Oh umana stirpe, per trarti al bene
non gratitudine vale o ragione;
non vale l'utile che te ne viene;
valgon soltanto tema e bastone.
Nuovo carnefice, nuovo tiranno
volete ogni anno.
Per far buon frutto l'arbor si pota,
e come io poto, pota voi Dio;
allor che avviene che lo riscuota
il clamor vostro fatto più rio,
svegliasi e dice: gli uomini stolti,
bravo, son molti.
E in man togliendo la lunga ronca,
vi manda peste, vi manda guerra,
vi manda fame, vi tronca e stronca,
deserto e tombe fa della terra.
Voi bestemmiate, ma lui ridenti
vi mostra i denti.

Se la sera, prima di andare a letto, mi prende ghiribizzo di sbattere per terra il mio mantello, le pulci, che vi stanno dentro, scoppiano tutte; ma di esse che m'importa?

Chi è spento è spento!
Ebbene, un logoro mantello è il mondo
in cui, già vecchio, Dio si ravvolve;
la sera il quassa da capo a fondo,
così per vezzo, per tor la polve.
Allor voi uomini che pulci siete,
ta! ta! cadete.

Di me pertanto niuna paura,
uomini, abbiate: l'Orco è innocente.
Se l'Orco fosse Dio per natura
stato sarebbe meno imprudente:
o della vita vi avrei privato
o del peccato.
Per voi non sento odio nè amore:
le vostre gioie pietà mi fanno;
e rido e rido di tutto cuore
del pianto vostro, del vostro affanno.
Vili nel duolo, ne' lieti eventi
siete insolenti.

Con questi versi, nei quali è rapido il movimento, gagliarda l' espressione, felicissimo l'echeggiamento delle *Rane* di Fedro e del *Re Travicello* del Giusti, bella di popolare efficacia la rappresentazione della madre che addormenta il suo fanciullino con lo spauracchio dell'Orco, originali e potenti, nel loro satanico contenuto, le immagini del Dio potatore degli uomini e scuotitore di quel logoro mantello ch'è il mondo; con questi versi ci si presenta l'Orco nel nuovo aspetto, che la fantasia del poeta ha saputo creargli, togliendogli non poco della tradizionale istintiva ferocia ed aggiungendogli, invece, una cosciente malvagità la quale di molto lo solleva sulle volgari concezioni che per l'innanzi se n'erano avute, e lo avvolge di una tal quale paurosa dignità, che s'impone alla nostra considerazione. È un cuore che odia, ed una volontà che insaziabilmente anela di riversare sugli altri una parte di quel male, che dentro la macera e di cui non potrà liberarsi in eterno.

Atteggiamenti ed espressioni analoghe possiamo ammirare nel Satana del Milton, che precipita, vinto ma non domo, dalle contese altezze del cielo. Ma alla minaccia troviamo, nell'Orco nostro, sostituito un tal sogghigno, non privo di una certa compassione; al desiderio di vendicare nella creatura l'odio contro il Creatore, troviamo sostituita una tal quale voluttà, non scevra d'intima angoscia, per avere questa vendetta, in buona parte e senza molta soddisfazione, compiuta. Quell'odio, che è nell' altro prepotente e indomabile, ci apparisce nell'Orco come attutito dalla convinzione e insieme dall'esperienza che il proprio danno non trovi alcun conforto in quello degli altri. Ci sembra, insomma, che il millenario soffrire gli abbia tolto alquanto dell'antica ferocia e lo abbia un poco avvicinato alla sua stessa vittima. Se disprezza gli uomini e li perseguita, ciò avviene, più che altro, per la loro vigliaccheria che lo spinge a ciò; e se mostra di godere delle loro sofferenze, non manca, in fondo, di sentire anche per essi una grande pietà. Se la prende, invece, contro

Dio, autore della sua e dell'altrui infelicità; contro Dio che dileggia dall' alto le miserie umane, quelle miserie, per le quali, quando gli uomini fan sentire troppo i loro strilli, non sa trovare altro rimedio che la peste, la fame e la guerra. Egli, invece, che per natura sua non può concepire ed operare altro che il male, al posto di Dio sarebbe stato, per lo meno, più savio e prudente: o avrebbe privato gli uomini della vita, o avrebbe tolto ad essi la possibilità del peccato.

Per un Orco, ex angelo ribelle, di pietà ce n'è a sufficienza: ma detta pietà, che a malincuore egli lascia qui trapelare, a mano a mano prevarrà a tal punto in lui che del suo satanismo non resterà altro che la prima impressione. Mentre così canta l' Orco, proprio come nelle fiabe popolari:

> .... un' aura
> le nari gli toccò.
> — Puzzo di carne umana! — ei disse subito,
> e tacque e starnutò.

E si mette poi a cercare e a ricercare nel giardino; eccoti, infatti, sorprendere a rubar ciliege una povera incinta, spinta da una voglia irresistibile alla temeraria impresa. Sbigottita, cade ai piedi dell' Orco, che la minaccia, e all' Orco racconta, nella speranza di ottenerne misericordia, la sua pietosa storia, con versi semplici, commoventi, e, qua e là, bellissimi. Il racconto, soffuso di spontanea ingenuità, bello d'originale naturalezza, procede, con crescente intensità di movenze, attraverso quadrettini colti dalla viva realtà. Lei, povera e sola, bisognosa d' aiuto e, più ancora, d' amore, si schermisce come meglio può; lui, montanaro aggressivo ed astuto, intuita la debolezza delle repulse di lei, non s' arresta, ma, con accorgimento e tenacia, sempre più da vicino la preme; e ai lamenti di lei, risponde col sorriso spavaldo e impertinente di chi è sicuro della vittoria, risponde con gli amorosi dispetti, che fiaccano ogni resistenza. Non vuole rispondergli? e le intorbida l'acqua. Non vuole corrispondergli? e le rompe il filo e la rocca. Con avvolgimenti sempre più arditi, la circuisce, l' avviluppa, la stringe. La segue nel bosco: per gentilezza le rompe i rami; per amoroso scherzo, la tempesta di schegge; galeotto soccorre il temporale, ed egli, acciuffata l' occasione, quanto altra mai propizia, te la caccia, al riparo, fra due tronchi. Ormai la tiene in sua balìa: le avventa al collo le braccia robuste; per respingerle dal seno una ciocca ribelle, le caccia le avide mani nel seno. E a lei si stringe la gola: un arcano languore la vince, e l' inevitabile accade.

. . . .
Vado pel mondo come il vento va:
Son orfana e mendica,
nè trovo chi mi dica
d'amore una parola o di bontà.
Un dì tergevo al fonte
i lini, e a me di fronte
un pastorello, per parlar, si assise.
Udirlo a me non piacque,
Ond'ei turbommi l'acque:
io lamentar mi volli ed egli rise.
Il vel dei miei capegli
pendea alla siepe, ed egli
spicconne 'l tosto e in tasca se lo mise,
e pose in vece d'ello
il suo, ch'era più bello:
io lamentar mi volli, ed egli rise.

Un'altra volta, mentr'ella filava sull'uscio di casa, per dispetto le ruppe il filo e la rocca.

Andai nel bosco, ed esso
mi vide, e venn'appresso,
montò su gli elci e i rami mi recise.
Di schegge una tempesta
facea cadermi in testa:
io lamentar mi volli, ed egli rise.
Vento si muove e pioggia,
l'aria di lampi è roggia,
tra due alberi allor meco si assise.
Era il loco assai stretto,
mi si appoggiò sul petto:
io lamentar mi volli, ed egli rise.
D'acqua aveva il crin molle,
ei rasciugar me 'l volle,
e tutto invece a sciormelo si mise.
Cadermelo disciolto
fece sul seno e il volto:
io lamentar mi volli, ed egli rise.
Respingermi una ciocca
finge dal petto, e tocca
il viso intanto e in sen la man mi mise.
La gola mi si strinse
ed un languor mi vinse:
non potei lamentarmi, ed egli rise.

Non sò perchè questi versi mi richiamino quelli, accorati e tristi, della *Mendica* stecchettiana (1), con i quali hanno tanta affinità d' intonazione, di metro, di cadenze e, anche, di contenuto (2). Oh, se un poco più di freno, un poco più di pazienza avesse avuto l'anima del Padula; se un poco più d' amore lo avesse avvinto all' arte sua, quali squisitezze avrebbe potuto regalarci!

Di lì a poco la povera donna, reietta e maledetta, deve fuggire dal villaggio natio, per nascondere, fra le selve, il suo amore e la sua vergogna. E qui, tra le selve, dalla creatura che le cresce in seno, è spinta a rubare le vietate ciliege. Ma questa seconda parte non è così felicemente eseguita come la prima: la materia non risponde con quella facile docilità che abbiamo ammirata nelle strofe precedenti, nè l' immagine ottiene la dovuta precisione e perspicuità di contorni.

Intanto ecco il mio seno
di un' anima ripieno,
di un' anima sbocciata entro due baci.
Nel villaggio natìo
in breve mi vid' io
segno a mille sarcasmi acri e mordaci.
  Fui maledetta, e il pondo
ad occultar d' un mondo,
dove un angel bel fatto aveva stanza,
io fui costretta, e incerto
il piede nel deserto
di queste selve a trar senza speranza.

Dove l' ultima strofa non è certo felice, e se comprendiamo che voglia dire l' autore con quel *pondo... d' un mondo*, *dove un angel bel fatto aveva stanza*, non possiamo affermare che abbia saputo poeticamente esprimere il suo pensiero. Più felici, invero, le due ultime strofe, nelle quali, garbatamente e non senza efficacia, la povera donna s' ingegna di scagionare il suo furto:

---

(1) L. Stecchetti: *Le Rime*, Bologna, N. Zanichelli, 1903, p. 124:

Disse: Mia madre è morta, io son digiuna,
e la stagione è cruda:
in terra a me non pensa anima alcuna.
Sono orfanella e ignuda.

(2) Se non fossero inediti questi versi del Padula, giurerei che avessero ispirato quelli di *Mendica*.

Or come il delicato
corpo del mio portato
entro del corpo mio vive e s' asconde,
entro l' anima mia
l' anima sua desia,
richiede, pensa, vuol, parla e risponde.
Or da molto ella dice:
mammà, sarò infelice
se dai frutti dell' Orco non ho un dono.
Taci, angiol mio, le dico,
l' Orco a tutti è nemico:
ed ella a replicar: no, l' Orco è buono.

Ma a queste scuse, non prive di una certa grazia lusinghiera, arrabbiato più che impietosito, l' Orco consiglia alla malcapitata di sbattere il ventre contro un sasso, per uccidere e schiacciare il serpe che dentro vi cova, perchè

s' ei nasce femmina, nasce al bordello,
s' ei nasce maschio.... del boia
sarà la gioia.

Rude, ma efficace linguaggio! Se altrettanto avesse fatto Dio, quando era gravido del mondo, non sarebbero venuti fuori tanti disgraziati. E si arrabbia, oltre che contro Dio, contro le donne anche, le quali, pur avendo sortita un' istintiva paura dell' amplesso, si lasciano vincere e, vinte, si sciolgono in pianto; s' arrabbia contro il villaggio che ha oppresso d' odio e di maledizione la poveretta; s' arrabbia contro tutti, perchè, fin dal concepimento, siamo tutti maledetti.

In fondo in fondo, dunque, ha una grande anima quest' Orco, nient' affatto diabolica, ricca, invece, di molta umanità; e, come suol fare chi molto s' arrabbia, finisce col perdonare la povera donna, ma a patto che, partorendo, consegni a lui il frutto de' suoi amori infelici. E il racconto finisce in maniera degna del suo cominciamento, con semplicità di eloquio e naturalezza di movimenti, mentre i versi, nella facile musica del ritmo, nello spontaneo bacio delle rime, pare accarezzino le idee, che si svolgono senza intoppi, e mestamente sorridono:

Le man le sciolse dai capelli, e pallida
la donna s' involò;
e, giunta a casa, pel timor, per l' ansia,
cadde a terra e figliò.

E nacque una bambina: avea una voglia
di ciriegia sul sen,
vermiglio il viso qual ciriegia rosea,
l’ occhio grande e seren.
E lei, a memoria de’ rapiti frutti,
Ciriegina chiamò.
Nel seguente mattin poi tutta trepida
all’ Orco la portò.
La prese l’ Orco, ed: io finor degli alberi
coltivai la beltà,
or — disse — coltivar voglio una femmina:
vedrem che ne uscirà.

***

Col canto secondo, che presenta tre lacune, due nel mezzo e l’altra in fine, entriamo in quella parte del poemetto ch’è di pubblico dominio (1).

L’Orco s’è messo a temeraria impresa; la pianta, che si accinge a coltivare, gli darà frutti bellissimi a vedere, sì, ma di gusto assai acerbo. Non gli furono di sufficiente lezione gli effetti della prima superbia; un’altra volta presume delle proprie forze, che intende sperimentare contro la fragilità di una donna; ma gliene verrà più gran danno, chè alla umiliazione di allora seguiranno, ora, umiliazione ed angoscia insieme. Durante l’ adolescenza di Ciriegina, le cose scorrono abbastanza lisce: l’una, invero, sorride inconsapevole agli evanescenti fantasmi della sua mente ingenua; l’altro, senza impazienze, aspetta di vedere i frutti della nuova coltivazione, alla quale intanto non risparmia cure e premure. E sotto le cure e le premure dell’ Orco, divino giardiniero, Ciriegina sboccia, fiore divino.

Il poeta sfoggia i colori più belli della sua tavolozza, effonde le immagini più luminose della sua fantasia, per rappresentare i quindici anni di Ciriegina. E, tranne qualche imperfezione, qualche incertezza qua e là, dobbiamo riconoscere che ci riesce a meraviglia. Qui l’arte sua, come altrove nei tratti migliori, s’ ispira a un sano verismo: che anzi, ove un giorno le si riconoscessero i dovuti meriti, del verismo, se non madre incorrotta, chè a ciò le mancò la diffusione e la conseguente possibile influenza sugli altri, potremmo dirla, certo, precorritrice. Tuttavia non potè esimersi dal pagare, di quando in

(1) Dal verso: *E Ciriegina giunse a quindici anni* all’altro: *E l’ Orco, l’Orco allor cadde in ginocchio*, fu pubblicato da Julia sul *Telesio* (1887) e da F. Capalbo sul *Bruzio* (1910).

quando, il suo tributo al romanticismo allora imperante; come dimostrano le due prime quartine, che sembrano scritte dall'Aleardi, e dall'Aleardi derivano immagini e movenze:

E Ciriegina giunse a quindici anni,
nutrita non di latte, ma di brina,
che le farfalle recano sui vanni
E che l'Orco le coglie ogni mattina (1).
Ella succhiava il calice dei fiori,
degli alberi le lagrime fragranti,
bevea dell'alba i tepidi vapori,
e de la sera l'aure mormoranti.

Una creatura latte e miele, come si vede, senza nervi, senza muscoli, senza contorni, vaporosa, inafferrabile. Ma il Padula non poteva contentarsi di siffatte vacuità: amava, invece, le concrete opulenze, fresche di giovinezza, esuberanti di vita, odorose di salute, che dànno gioia agli occhi e impeti al cuore, nel rappresentare le quali nobilmente gareggia con l'Ariosto e col Poliziano:

La faccia fresca, paffutella e pura
il colore tenea della ciriegia,
di cui metà s'imbianca, non matura,
e d'un vivo rossor l'altra si fregia.
Un mazzetto credea veder di rose
annodato da due nastri vermigli,
chi vedea quelle due labbra amorose
onde pare che l'ape il miel ne pigli.
Vi aleggia il riso come una farfalla,
come un profumo l'alito ne uscìa,
come querulo rivo che s'avvalla,
rompere la parola se ne udìa.
La carnagione sua come un velluto
fremere si sentìa sotto del tatto;
mandar, come la seta, un suono arguto,
parea la spuma che si smaglia a un tratto.

Notiamo qualche discordanza tra le due parti della seconda quartina. Per volere poi troppo insistere, esagera e sciupa, nei due ultimi versi, la bellezza della carnagione di Ciriegina, cui la similitudine

(1) A. ALEARDI: *Lettere a Maria:*

Ti corrò pe' solchi
l'onda del ciel nei calici dei fiori,
che Dio prepara all'augellin che migra.

del velluto aveva dato suffiiciente e acconcio risalto. Ma sentite che originalità di temperamento e che freschezza di colori e d' immagini:

> Un' aura che rapito aveva ai fiori
> mille fragranze, e la freschezza ai rivi,
> al crepuscolo i tepidi colori,
> la morbidezza a' nuvoletti estivi,
> un dì le entrò nel seno, e il sen gonfiossi,
> poi in due globi gemelli si divise,
> ruote eburnee del carro, in cui locossi
> amor, col fascio dei suoi dardi, e rise.

Il pover'Orco la sogguarda e, tra meraviglia e stizza, comincia a perdere la bussola. E più la considera, più ne osserva gli atti, i movimenti, le parole, più se ne invaghisce e accende. E passiamo per una magnifica successione di scene e di quadri vivissimi, in cui sfavillano irresistibili le grazie e i vezzi di quel piccolo corpo fiorente, nel quale vibrano guizzi, fremiti e lampi, tanto più saettanti quanto più ingenui, e dal quale si sprigionano le seduzioni, che finiscono col travolgere e opprimere la riluttante anima dell' Orco.

> Era d'inverno, e la camicia calda
> con la sua mano in dosso gli versò:
> quella mano il solletica, lo scalda,
> ebbe un brivido l'Orco e traballò.
> Di poi recando l'arabo legume,
> da odorifero fumo annebbiata,
> dondolandosi tutta in suo costume,
> ridente comparia come una fata.
> E mentre che mescea, tenendo ad arco
> quelle dita che avean cinque pozzette,
> s' intese chiuso delle fauci il varco
> il miser Orco, ed un sospiro dette.
> Piegò il bel collo, mentre gli porgea
> la tazza, e un punto del bel sen mostrò:
> di mano all'Orco un cucchiain cadea,
> e l'occhio avidamente spalancò.
> A raccoglierlo tosto ella si china
> arco facendo della docil vita,
> larga quanto un anel la cinturina
> mostrando, e nuda la gamba tornita;
> rizzossi, capriolando, e la beltade
> de' fianchi in curvo flutto tremolò;
> di mano all'Orco allor la tazza cade,
> ed in mille frantumi si spezzò.

L'Orco era nella brace; ebbe un pretesto
e lei del danno rabbuffò con ira;
ella si ferma e volge l'occhio mesto,
bassa la voce l'Orco e la rimira.
Ma in lagrime proruppe la fanciulla,
ed a terra cascò col corpo affranto;
Corre l'Orco atterrito, e disse: — è nulla,
è nulla — e le tergea co' baci il pianto.
Ma ella scosse la testa sdegnosetta,
e con la mano si coverse gli occhi:
la man le prende, tra le sue l'ha stretta,
e l'Orco, l'Orco allor cade in ginocchi.

Questi sono versi che, per la spontaneità della forma, per la naturalezza degli atteggiamenti, per la facile psicologia e la squisita rappresentazione del drammatico sviluppo dei sentimenti, farebbero onore ai poeti più perfetti. Gli atti più comuni, le movenze più semplici della fanciulla diventano assalti, diventano aggressioni, sempre più audaci, sempre più veementi, contro le quali ogni resistenza è vana. La carezza della mano gentile mette brividi nell'Orco; il dondolio della persona, lo pozzette delle sue dita lo fanno sospirare. Sfuggegli dalle mani il cucchiaino quand'ella, piegando il bel collo, gli discopre la sommità del seno rigoglioso; sfuggegli addirittura la tazza, che va in frantumi, quand'ella, piegandosi a raccoglierla, mostra l' arco della docile vita, mostra l'opulenza delle gambe tornite, mostra, soprattutto, tremolante in curvo flutto, l'arditezza dei fianchi magnifici. E quando, con l'ingenuo ripiego di un rabbuffo, il pover' Orco tenta le ultime difese, allora la fanciulla, col decisivo assalto del pianto, te lo caccia in ginocchio, schiavo della sua bellezza:

Oh l'amo, io l'amo — disse l'Orco — amore
mi ha confitto tre chiodi entro il cirvello. —
Poi si vide in ginocchio, ebbe rossore,
lasciò la donna e uscì fuor del castello.
..... Sempre sbuffando,
sempre correndo,

perchè egli, che aveva sdegnato di sottomettersi alla volontà divina, s'era poi sorpreso in atteggiamento di adorazione davanti a una vile creatura, a una fanciulla reietta per di più; e qui, dalla rabbia e dalla vergogna,

Col pugno chiuso un albero percosse,
era un pin di cent’anni, e il pin spezzosse....
Con la man si battea l’ immensa fronte,
contro d’un monte urtolla, e cadde il monte.

Dopo essersi così sfogato, in settenari, invero, alquanto infelici, rientra e ti trova — ultima folgorazione ! — Ciriegina addormentata sopra il sofà. Rimane estatico a contemplarla e, invece che all’ ira, si lascia andare a queste malinconiche considerazioni di filosofo vinto e ormai rassegnato a tutti gli eventi che la sorte gli prepara :

Com’è tornita ! — ei disse — A quindici anni
la donna è un pomo pien di succhi ardenti ;
un elastico globo dove i vanni
chiuser mille di vita aure dormenti.
Ma l’uomo al petto se la stringe ed, ecco,
scoppiar quell’aure in gemiti e sospiri,
e tra le braccia, ahimè, pallido e secco
quel fiore di bellezza avvien che miri.
Com’è tornita ! un solo giorno è bella
la donna, un sol momento, una sol’ora :
e se un angelo allor la doppia stella
de’ rai ne incontra, un angelo l’adora.

Non era egli un angelo, sebbene caduto ? Non ha incontrato, in quel solo giorno, in quella sola ora, la doppia stella degli occhi di lei ? Non può fare quindi a meno di adorarla. E l’ adora come forse mai aveva adorato Dio.

C’è nella rappresentazione di questo innamoramento una straordinaria potenza drammatica. Quest’ Orco, il quale, non dimentico delle sue origini divine, difende con tutte le forze la sua grandezza e il suo orgoglio contro le invadenti e avvincenti seduzioni di una creatura caduca e mortale; il quale, pur sentendosi travolgere, e irresistibilmente, tenta le ultime resistenze, avventa le ultime ribellioni, ha qualche cosa di dantesco. Riluttante piega alfine sotto l’ impeto della passione, ma la sua caduta è degna di un angelo.

Cosimo Faggiano.

Il poema nazionale della moderna letteratura catalana [1]

L' *Atlantide* di Giacinto Verdaguer è una delle più grandi opere di cui si gloria il Rinascimento della letteratura catalana: tra la ricca messe di poesie, ondeggianti fra le correnti soggettive e oggettive, classiche e romantiche, essa vien sempre considerata come l' opera maggiore, come il poema nazionale di questa nuova, florente letteratura. Ma la voce di Giacinto Verdaguer, pur levandosi possente e dominatrice su tutte le altre, non è la prima, nè la sola, che abbia tentato di ridestare l' eco sopita dell' antica, gloriosa lingua catalana. Non sarà inutile, nei limiti consentiti da uno studio intorno all' *Atlantide*, ricordare i principali fautori del Rinascimento catalano, e riassumere brevemente le più importanti vicende di questa letteratura; vicende, che hanno singolari analogie con quelle di un' altra letteratura sorella: la provenzale.

Anzi la storia della poesia catalana, nel primo periodo della sua fioritura, e cioè fino al secolo XIV, si confonde con quella della poesia provenzale. Poi entrambe le letterature attraversano un lungo periodo di decadenza, dovuto a circostanze politiche e storiche: come la poesia trovadorica ebbe un fiero colpo dalla tempesta albigese, e, forse, soprattutto, dalla caduta del sistema feudale in Provenza, così

---

(1) Non abbiamo in Italia una storia completa della letteratura catalana, tranne quella, antiquata ormai, del Cardona: *Dell'antica letteratura catalana*, Napoli, 1878. — Possono utilmente consultarsi F. R. Cambouliu: *Essai sur l' histoire de la littérature catalane*, Paris, 1857. Rubiò i Ors: *Breve reseña del actual renacimiento de la lengua y literatura catalana*. Morel-Fatio: *Katalanische Literatur*, 1893 (in *Grundriss* del *Gröber*, p. III.). A. Giannini: *Introduzione* al romanzo di Victor Català — *Solitudine* —, Lanciano, Carabba, 1918. E. Portal: *La poesia catalana*, 1920 (in *Nuova Antologia*, 1. Luglio).

alla poesia catalana fu fatale l'unione del regno d'Aragona con quello di Castiglia e il conseguente predominio del regno castigliano.

Nel secolo XIX, le due letterature risorgono a nuova vita. Evidentemente il loro Rinascimento si connette al risveglio nazionale europeo, prodotto dalla Rivoluzione Francese e dalla politica di Napoleone, e per il quale anche Czechi, Croati e Slovacchi intesero di riaffermare la loro nazionalità. Ma il movimento, quasi esclusivamente politico negli altri paesi, fu essenzialmente letterario in Provenza e Catalogna; e non può essere questo un puro effetto del caso, perchè si tratta delle due terre, appunto, che vantavano un glorioso passato poetico e che aspiravano ad una indipendenza piuttosto regionale che politica.

Ancora è interessante osservare che le due nuove letterature vollero, quasi a conferma della nobiltà della loro origine, riannodarsi alla loro antica tradizione; e che se, da una parte, la scoperta e pubblicazione della poesia dei Trovatori dette impulso al Rinascimento provenzale, dall'altra, prima cura dei restauratori dell'idioma catalano fu quella di preparare l'edizione dell'opera filosofico-poetica di Raimondo Lullo. Le due letterature poi fiorirono indipendenti l'una dall'altra, ma Provenzali e Catalani ebbero frequenti relazioni amichevoli; avremo, infatti, occasione di ricordare qualche poeta provenzale in questo pur brevissimo cenno intorno ad alcuni poeti catalani.

Suol considerarsi quale precursore del movimento di Rinascenza catalana Bonaventura C. Aribau: fervido assertore del Romanticismo, mise in pratica, come scrittore, le teorie propugnate come critico, e fu poeta, ma in lingua castigliana. Solo quando le circostanze lo condussero fuori della patria, il pensiero nostalgico della terra lontana lo spinse a cantare nell'idioma nativo; e in Catalano sciolse un inno alla patria, che comincia con un " addio ", singolarmente vicino a quello manzoniano: " Addio monti, addio per sempre sierre ineguali, che laggiù, nella mia patria, spiccate da lontano sulle nuvole e sul cielo, per l'eterna pace, per il colore più azzurro "!

E dopo l'inno alla patria, l'inno alla lingua, la bella lingua nativa, nella quale il labbro non può mentire, e che esprime i più puri sentimenti del cuore.

Il poeta non immaginava certamente l'eco che avrebbe avuto il suo grido nostalgico; egli aveva solo obbedito ad un impulso dell'animo, come prova il fatto che questo è l'unico suo canto catalano.

Ma la sua poesia ebbe valore di un manifesto: al suo patriottico esempio aderì una numerosa schiera di cantori.

Primo fra tutti Rubió y Ors, che entrò in lizza, conscio dell'azione da spiegare, e che accompagnò le sue poesie con una prefazione, nella quale chiariva i suoi scopi: ricordare ai compatriotti le antiche glorie, e ricordarle, anzichè in Castigliano, nella lingua catalana, che vantava un fulgido, nobilissimo passato. C'interessa particolarmente una sua poesia, nella quale egli personifica la Catalogna in una vedova afflitta, piangente sur una tomba, in cui dormono i ricordi degli antichi sovrani di quella terra. C'interessa, perchè il simbolo fu caro anche a Federico Mistral, che amò spesso raffigurare la Provenza come una contessa prigioniera o una regina spodestata, che bisognava rimettere sul trono.

Nè l'Aribau, nè Rubió y Ors sono grandi poeti; la loro produzione è degna di nota da un punto di vista storico piuttosto che estetico. Figura più significativa è quella di Victor Balaguer; egli è veramente l'uomo di un'idea: la Catalogna prospera, felice e libera, nella Spagna libera e felice; tutti i beni della terra per la sua provincia, ma per la sua provincia unita da legami intimi e fraterni alle altre provincie spagnuole. Egli venne in Italia come corrispondente del giornale *El Telégrafo* e seguì le operazioni militari della nostra seconda guerra di indipendenza, assistè alla vittoria di Solferino e, tra una marcia e una battaglia, scrisse l'*Eridanias*. Pieno di entusiasmo per la nostra nazione che si risvegliava, egli cantò i Cacciatori delle Alpi e gli Zuavi, Mac-Mahon e la libertà. Certo, esaltando la libertà italiana, il Balaguer dava sfogo ai sentimenti che gli tumultuavano in cuore per la patria sua; ma, certo, raramente noi troviamo in un poeta straniero un entusiamo così sincero per il nostro risorgimento nazionale.

E, del resto, il Balaguer ebbe il coraggio di insorgere apertamente contro i Castigliani e di preconizzare, senza il velo del simbolismo, l'immortalità della lingua catalana: " Non è morta, è solo addormentata, si sveglierà quando verrà il giorno, quando verrà l'ora, quando l'ora sonerà.... „ Ed a lui fanno coro altri poeti, il Bofarull e Camp y Fabres, che cantano: " Non è morta, non morrà la nostra lingua! „.

Una fisonomia tutta particolare è quella di Manuel Milà y Fontanals, autore di un poema epico, intitolato *Cansò del pros Rernart, fill de Ramon)* e le cui pagine sono degne della *Chanson de Roland*.

Ma, come già ho detto, la figura, che si léva dominatrice su tutte le altre, è quella di Giacinto Verdaguer, nato a Folgarolas, nel 1845, autore di canzoni e racconti, e di due grandi poemi: *L'Atlantida* e *Canigò*. Nessun altro poeta si è avvicinato all'epica grandezza del Verdaguer; eppure, anche oggi, la letteratura catalana florisce nel suo

pieno rigoglio, e il lavoro letterario e poetico è accompagnato e sorretto da giornali, riviste, case editrici, istituti: fra tutti bisogna ricordare *L' Institut d' Estudis catalans*, seminario di cultura nazionale, che dà preziose pubblicazioni di filologia e di arte.

Tra la numerosa falange degli scrittori catalani non manca l'elemento femminile; è una donna, infatti, la romanziera più forte che vanti oggi la Catalogna: Caterina Albert Paradis, che si nascose lungamente sotto lo pseudonimo maschile di Vìctor Català e che i lettori italiani posson aver imparato a conoscere per merito di Alfredo Giannini, il quale ha magistralmente tradotto il più bel romanzo di Victor Català, *Solitudine* (1), e della scrittrice ha tracciato un bel profilo nella *Nuova Cultura* (2).

E veniamo finalmente all' *Atlantide* (3).

Un dialogo, in cui Platone parla della misteriosa terra di Atlantide, inghiottita dal mare, in una notte orrenda di strage, fu l' ispiratore di Giacinto Verdaguer. Alla sua fantasia di poeta si presentò ammaliatrice la visione del giardino delle Esperidi e brillarono monti arsi dalle fiamme, e sorse allora, nel suo pensiero, l' imagine del mitico Ercole in viaggio dall' Europa verso la terra lontana, e in cerca dell' amore e della gloria. Ma col racconto della visione fantastica egli fuse quello di una gesta reale, degna, per il suo splendore, dell' aureola di un mito: la gesta di Cristoforo Colombo. Il poema si inizia con la descrizione di un naufragio: una nave si sfascia e vien travolta dal turbine delle onde; si salva un giovane, unico fra tutti i passeggeri. Nuota affannosamente in cerca di una terra cui approdare; sembra, infine, che i flutti, commossi al vederlo così bello nell'agonia, vogliano soccorrerlo, spingendolo sulla spiaggia di un'isola solitaria. Rimane, a lungo, triste e pensoso a contemplare l' oceano, che, per poco, non gli ha tolto la vita: allora un vecchio eremita, gli si avvicina e, per distrarlo, gli narra l' antica storia del mare. Gli parla di una terra, che, un tempo, si ergeva sull' oceano: grande terra, dove vivevano le Esperidi, nel loro giardino meraviglioso, e i giganti,

(1) Caterina Albert Paradìs: *Solitudine*, trad. e introd. di Alfredo Giannini, Lanciano, G. Carabba.

(2) Nuova Cultura, Napoli, 1921.

(3) Un interessante studio sull' Atlantide ha premesso il Portal alla traduzione ch' egli ha fatto del poema. Traduzione pregevolissima perchè, pur essendo in versi, rimane quasi sempre scrupolosamente fedele al testo catalano. Cfr. E. Portal: L' *Atlantide*, Lanciano, 1915.

che avrebbero voluto salire fino al cielo. Ma Ercole arriva e li stermina: uccide Gerione, custode dei pomi d'oro nel giardino di Esperis; prende seco la donna per salvarla dai figli infami, che ne minacciavano l'onore, e torna con lei in Europa, nella Spagna, la terra, che, scomparsa l'Atlantide, erediterà l'impero del mondo.

Il giovane naufrago è Cristoforo Colombo: egli ascolta, avido, il racconto del vecchio e già trova che l'Europa non è abbastanza grande per le sue imprese: il mitico viaggio di Ercole lo accende di entusiasmo, ed egli si allontana dal solitario narratore per intraprendere il suo viaggio reale verso lidi ignoti. Per muovere all'impresa perigliosa gli occorrono navi; gliele negano i governi di Genova e Venezia; gliele concede, invece, Isabella, Regina di Castiglia, che si spoglia le bianche mani ingemmate e dona all'eroe le sue pietre preziose, perch'egli possa salpare verso la terra lontana. Ed il poema finisce con una strofa di riconoscenza per la graziosa regina e di gloria per il coraggioso, che affronta il mare sulle fragili navi.

Ad eccezione del prologo e dell'epilogo che sono ispirati alla storia, noi abbiamo un poema epico-mitologico in pieno secolo XIV. Anche Federico Mistral ha scritto dei poemi epici; si potrebbe, forse, pensare che il ritorno alla poesia primitiva sia una caratteristica di queste nuove letterature. Ma non bisogna lasciarsi ingannare dall'apparente analogia. Federico Mistral fu veramente un classico, benchè mai nella sua poesia si trovino ricordi mitici: il suo classicismo non consiste nella rievocazione artificiale di un mondo scomparso, bensì in una somiglianza di atteggiamenti, ch'egli ha con i Greci: in una comprensione della natura e della vita, che, come quella degli antichi, è forte e sana, semplice e spontanea.

Il Verdaguer, invece, non è un classico, benchè il suo poema parli degli Atlanti e del giardino delle Esperidi. Perchè l'Ercole del poema catalano non è il semidio sottoposto al fato e all'ira di Giunone, ma è un eroe moderno, che affronta il destino per conquistare la gloria.

C'è, fra il protagonista dell'*Atlantide* e la figura tradizionale di Ercole, la stessa differenza che corre tra l'Ulisse dantesco, in cui l'ardore di sapere e di conoscere vince ogni altro sentimento e spinge l'eroe ad un viaggio avventuroso e fatale, e l'Ulisse omerico, sottoposto a mille prove per volere dei Numi. Appunto per questo noi leggiamo con interesse il poema catalano: giacchè, ancor oggi, noi amiamo veder rivivere le figure del mito, ma non possiamo credere più in esse, se non diamo ai loro atti un valore simbolico, che risponda alle aspirazioni e ai tumulti della nostra anima moderna.

Qui troviamo questa rispondenza, perchè Ercole ci appare come un cavaliere dell'Umanità che percorra il mondo per colpire i pre-

potenti; perchè Esperis è donna nel più alto senso della parola, quando si affida a lui, affinchè le salvi l'onore, e lo segue abbandonando i figli e la patria per serbarsi pura.

Nelle linee generali, dunque, Giacinto Verdaguer ha saputo creare degli eroi, che destano in noi interesse e commozione. Ma la lunghezza del racconto e l'esuberanza delle imagini offuscano le belle figure dei protagonisti e rendono qualche tratto del poema un po' nebuloso e monotono. Troppo lunghi, per esempio, i discorsi e le contese dei Titani prima della catastrofe della loro terra; troppo minuta la narrazione del viaggio di Ercole dai Pirenei all'Atlantide; troppi brani descrittivi, estranei, o quasi, allo svolgimento del racconto. Bisogna, però, riconoscere che in taluni di questi brani si trovano grandi bellezze; sicchè, pur deplorandone l' intromissione, noi siamo costretti ad ammirarli, — questo avviene, ad esempio, per il meraviglioso coro delle isole greche che, sorgendo tra l' azzurro del mare immenso, cantano il loro inno alla vita: Delo, di spumanti fiocchi incoronata, che gli alcioni e le aquile marine salutano quale nuova sorella; Lesbo, coperta di giardini soleggiati; le Echinadi dalle rive florite e, infine, Trinacria, dalle sonanti forge dell' Etna, che volle, per esser greca, staccarsi dall' Italia antica.

Altro brano, pieno di grande poesia, è quello in cui si dipinge il doloroso risveglio dell'Europa, che, dopo una notte di tempesta orrenda, non trova più vicino a sè l' Atlantide, la terra sorella; e l' ululo minaccioso del mare che dice: " Voglio dormire fra i continenti; guai ad essi, se mi moverò ancora per allargare il mio letto! " — Ma è soprattutto commovente il distacco di Esperis dalla sua terra natia, e il ricordo della patria distrutta, che la persegue nella nuova terra, che pure ella ama e che è piena di bellezze:

> Terra felís del Bètis, ben' ets d'hermosa y bella!
> mes ay! la de mos pares may la podré oblidar;
> oh! jo vull dir als tebis Lleveigs que venen d' ella,
> si en un plech de ses ales voldríanmhi tornar (1).

E continua:

> So l' herba paratgívola del test arrabaçada
> tinch márgens, sol y sombra, poncelles y zefir;

(1) " Felice terra Betica, sei splendida e bella, ma non potrò mai dimenticare la terra dei miei padri; ai tepidi Libecci che spirano da essa voglio domandare di farmici tornare in un soffio delle loro ali! ".

mes, sens un bes del ayre flayrós que m' ha breçada
qué podré fer, digaume, sinó plorá y morir? (1).

E muore, infatti, la bella regina, cui l'amore di Ercole e il sole di Spagna non avevano potuto scaldare il cuore.

Così, tra un incalzare grandioso di scene e di quadri, si giunge alla fine del poema. Ma, pur avendo trovato in esso una vastità di orizzonti, superiore ad ogni aspettativa, io sono rimasta meravigliata di non trovarvi quello che cercavo, di pagina in pagina: la Catalogna.

Leggendo i poemi nazionali della letteratura provenzale, il cui nome, ancora una volta, mi corre alla penna, noi troviamo in essi, prima e sopra ogni altra cosa, la Provenza: la Provenza dalle grandi pianure soleggiate, la Provenza del mare, la Provenza del monte, con i suoi usi, i suoi costumi, le sue leggende, la sua storia.

Qui la Spagna tutta appare, nella storia, come il paese, da cui potè salpare Cristoforo Colombo; nel mito, come la terra, in cui si rifugiarono Ercole ed Esperis per continuarvi la grandezza della perduta Atlantide. Nell'enumerare le città, fondate dai due protagonisti, il poeta si ferma con maggiore affetto a parlare di Barcellona; ma è tutto; e il poema catalano si chiude con un inno alla regina di Castiglia.

Forse il poeta volle mostrare chiaramente che in lui l'amore per la piccola patria non escludeva quello per la grande; forse egli non poteva fermarsi intorno a meschine questioni regionali, dopo avere penetrato con lo sguardo le profondità dell'oceano e cantato la fragilità dei mondi. Forse ancora egli pensava, e giustamente, che, per giovare alla causa della Catalogna, bastava scrivere un'opera, che elevasse a dignità di lingua letteraria l' idioma negletto della sua terra natale.

E si abbandonò all' ispirazione della sua fantasia; il poema fu concepito e scritto sur un transatlantico, e le onde rivelarono al poeta il loro mistero. Dall' opera di Giacinto Verdaguer spirano grandiosità e bellezza, e si leva soprattutto possente la voce del mare elemento terribile e meraviglioso, dalla duplice forza distruggitrice e benefica; che sommerse una terra nei flutti, che rese gloriosi l' eroe del mito e l' eroe della storia.

LUISA GRAZIANI.

---

(1) " Sono come l'erba esotica divelta dalla sua terra; ho ruscelli, ombre, sole, zefiri, germogli, ma che posso fare senza il bacio ardente della terra natia? Sciogliermi in pianto, e poi morire ".

Del sentimento religioso nell'opera di Giovanni Pascoli

Per discorrere adeguatamente della religiosità di questo poeta nuovissimo bisognerebbe passare in rassegna tutta l'opera sua, inspirata quasi esclusivamente a quei sensi superiori di giustizia e di amore, che sono la base su cui costruisce ogni etica religiosa, la pagana esclusa. Per i casi disavventurati della sua adolescenza, il Pascoli misurò e vagliò ben presto le leggi che guidano la società; da ciò fu spinto a secondare un indirizzo novello e a gettarsi nell'aspra lotta, che allora ferveva in Romagna, e che, dolorosamente, lo condusse difilato alla carcere. In queste illusioni e delusioni della sua esistenza, nel ricordo continuo ed assillante degl' infortuni domestici, che tormentarono, assai per tempo, il cuore ingenuo, nato all' idillio, è il germe di quella sua religiosità diffusa e profondamente umana, perchè sentita e vissuta dallo spirito e non imposta ad esso dalla ragione: religiosità vaga, che non si può fissare entro schemi ben precisi e rigidi, che si rifiuta alle analisi e va da sola, cantando l'amore e predicando l'amore nell'agone fervido del mondo.

Conviene però subito osservare che non soltanto le sventure della sua vita e la bontà congenita restrinsero od allargarono il suo orizzonte religioso: un certo fecondo impulso alla religiosità, che fu tutta sua, gli venne, anche, dagli studi molteplici ed accurati.

Noi sappiamo che fu profondo conoscitore della letteratura greca: studente ancora, componeva versi greci di squisita fattura; più tardi, fu anche impareggiabile poeta latino. Ma sappiamo altresì che egli, per amore alle cose della natura, non trascurò lo studio delle scienze, e che, tra gli scrittori italiani, amò, non meno dei poeti e prosatori celebri, i modesti raccoglitori e descrittori di fenomeni e di bellezze naturali. Nessuno meglio di lui conobbe l'ornitologia; nessuno meglio

di lui ne sentì la poesia, che fu una penetrazione continua di quel mondo misterioso e suggestivo.

Tutto egli voleva sapere, tutto indagare; per trovargli, in siffatto amore, un compagno nei tempi moderni, bisognerebbe uscire dalla Italia, varcare la Manica e ricordarsi del solitario spirito di Burns, il quale, affiatato con le foreste e con le vergini forze del cosmo, guarda sul mondo, che esce, quasi ringiovanito, dalle gialle selve d'Arcadia, con l'atteggiamento del precursore. Bisognerebbe, forse, risalire indietro nei secoli e suscitare l'ombra del divino Leonardo, persecutore infaticabile dei segreti della natura; travalicare, forse, il medio evo e rievocare la soave figura del mantovano Virgilio. Ma, facendo ciò, non avremo reso neppure il concetto della religiosità del Pascoli, perchè egli non fu veramente che sè stesso, e, in qualche momento solo e in qualche aspetto, potè rassembrare o l'uno o l'altro di questi grandi spiriti, con i quali non è lecito confonderlo per le poche analogie. In fondo al suo pensiero c' è Cristo; sul suo cuore è passato l' alito caldo di carità di S. Francesco. Tale è Giovanni Pascoli, poeta modernissimo e non filosofo stantio.

*
* *

Ma è necessario anche considerare i tempi in cui fiorì il Pascoli.

Dietro di lui c'è la reazione neoclassica del Carducci, seguìta turbinosamente alla reazione romantica e manzoniana: due reazioni violente e feconde di risultati, che aprirono i solchi della storia e vi gettarono dentro novella semenza. Dalla mischia romantica si svolgeva, come filo di seta dal bozzolo, la lenta e tenace opera del risorgimento; dall' opera carducciana scaturiva nuovo sangue nelle vene dell' Italia, assopitasi subito dopo la riscossa.

C'era, dunque, più di mezzo secolo di storia, che il Pascoli non assorbì, non assimilò per ragioni ideali e pratiche. Prima di tutto la sua vita, rimasta come un albero sfrondato, sentiva altre esigenze, aveva altre preoccupazioni. Se una voce gli arrivava da un passato così vicino, questa era la voce di Giuseppe Mazzini, la cui filosofia umanitaria si era allargata nella dotrina socialistica, oramai imperante e travolgente. Riscossa non nazionale, ma sociale egli vagheggiava, la riscossa sublime dei deboli e degli umili, dal cui seno, sebbene non potesse considerarsi nè debole nè umile, egli usciva al battesimo della vita.

Il tribuno, che parlava di giustizia e di amore alle plebi, assetate appunto di amore e di giustizia, gli rese forse l' immagine di Gesù, viaggiante per la Galilea a predicare agli uomini la Buona No-

vella. Attraverso la fede che esalta, egli intravedeva un nuovo ordine di cose, e sulla dottrina di Cristo sentiva rifiorire la poesia di S. Francesco. Con la semplicità di un primitivo, che sbozza le immagini nella loro nudità essenziale e nasconde l'irruenza dell'impeto lirico nelle poche linee che adombrano appena la tela, egli compone le sue *Myricae*, molli di pianto e fresche d'impressioni, fremiti e voli di breve durata, entro cui si nasconde la vertigine dell'infinito; e passa per la via con la croce e il serto di spine, guardando lontano alla sua patria che è il Cielo.

Dalle letterature antiche e moderne, ape mattutina, egli deduceva e trasformava in miele il polline di quella umanità, che al suo spirito melanconico dava le ali per sorvolare sulla miseria e sui dolori, che avevano aduggiata la sua esistenza. E perciò si volgeva con impeto anche ai contemporanei, cercando in essi quella sostanza ideale, che formava la materia dei suoi canti.

Nel Carducci, oltre che il maestro, egli non poteva non considerare l'uomo, che aveva sempre cercato di superare il Paganesimo, per adagiarsi in una forma più consistente e più spirituale di vita.

Certe zone di puro romanticismo, che, interrompendo a tratti le rievocazioni classiche, sfolgoravano col rigoglio di una foresta verde in mezzo ad una landa non poco monotona e triste, ridestavano nel cuore del Pascoli i ricordi georgici dei suoi primi anni, trascorsi nella fattoria dei Torlonia, e le ingenue aspirazioni di una vita semplice e pastorale, illuminata dal Verbo del Divino Maestro, sia pure rituffato nelle onde della moderna dottrina socialistica.

Chi non ricorda, a questo proposito, l'*Idillio Maremmano?*:

> Meglio ir cercando per la sconsolata
> Boscaglia al piano il bufalo disperso...

Chi non si riporta subito ai giovanili e freschi versi dei *Giambi ed Epodi*, che spezzano ad un tratto la grigia uniformità delle invettive, come un sorriso che sciolga improvvisamente le rughe di un volto corrucciato?:

> Oh, allor che del Giordano a i freschi rivi
> Traea le turbe una gentil virtù,
> E ascese alle città liete d'ulivi
> Giovin Messia del popolo Gesù,
> Non tremavan le Madri; e Naim in festa
> Vide la morte a un suo cenno fuggir,
> E la piangente vedovella onesta
> Tra il figlio e Cristo i baci suoi partir.

Sorridean da i cilestri occhi profondi
I pargoletti al bel profeta umil;
Ei lacrimando entro i lor ricci biondi
La mano ravvolgea pura e sottil.....

E poi il *Canto dell'amore* non volle essere la espressione di questa nostra società uscita dalle rivoluzioni con l'anelito alla riscossa completa? Non si affissa nell'amore e nella fratellanza di tutti gli uomini? E non è la *Chiesa di Polenta* una palinodia sostanziale, e più intima che apparente, del suo pensiero vagheggiante la restaurazione?:

Schiavi percossi e dispogliati, a voi
Oggi la chiesa, patria, casa, tomba,
Unica avanza: qui dimenticate,
Qui non vedete.

Il Cristianesimo, dunque, se non è accolto come una rivelazione con l'entusiasmo del neofita, è qui giustificato e idealizzato, non per vano sentimentalismo o estetismo, come nei *Giambi ed Epodi*, ma con senso filosofico e storico, che vede nel mondo, sorto sulle rovine dell'antico paganesimo, una legge che regola e unisce popoli varii e dispersi e li guida verso una meta unica e trascendente. Non c'è Cristo e non c'è S. Francesco, ma un desiderio vivo di ritemprarsi in una fede che non è morta, e che agì e agirà ancora fra le masse.

Nel D'Annunzio, fratel suo maggiore e minore, Giovanni Pascoli vedeva un innamorato della bellezza in tutte le sue forme, un esteta purissimo, che non poteva rimanere lontano dalla religione più bella e più sana. Senza dividerne i concetti etici e i fini estetici, il Pascoli non poteva non compiacersi che questo suo fratello, da lui tanto diverso, si volgesse ogni tanto al Cristianesimo per celebrarlo in qualche sua manifestazione più saliente. Ma in verità, per questo verso, Gabriele D'Annunzio gli diceva meno del Carducci. Con la prepotente facoltà di assimilazione e di trasformazione, propria del suo ingegno poetico, il Pescarese riusciva a paganizzare il Cristianesimo ed a cristianizzare il paganesimo; la sua anima, come una lira messa al centro dell'universo, vibra inconsapevolmente ad ogni aura leggiera e manda sulle cose un suono divino; dopo di che resta inerte, sempre passiva e sempre pronta ad accogliere i nuovi soffi inspiratori. Il D'Annunzio restava perciò indietro al Pascoli, e non poteva proporgli altro insegnamento che questo: *vive et ama vitam.*

*
* *

Sennonchè il Pascoli provava un assillo più pungente e guardava in un orizzonte più ampio.

Della reazione romantica egli accettava certo gli spiriti, non le forme. Il Leopardi, col suo tragico senso della natura, preciso nelle linee, ma impreciso nei particolari, fa presa sul suo cuore ammalato di precoce tristezza. Giovanni Pascoli però non leopardizza. Egli crede che non la natura, ma il mondo, ma la triste società civile produca il dolore ; per questo lato il suo pensiero può avvicinarsi a quello di Boezio, il quale afferma che l'uomo porta il disordine nell'ordine universale. Infatti il Pascoli vede nella natura un'armonia suggestiva, un cospirare ad unico intento di tutte le forze diffuse nel cosmo; e ne accoglie la poesia simpatica ed affascinante con gratitudine infinita. Chiude gli occhi e si lascia cullare, ma, quando poi li riapre e si guarda intorno, vede un triste spettacolo: quello degli uomini che si insidiano; onde è tratto a vagheggiare che essi si stringano in social catena, non contro la natura, che sarebbe vano, ma per darsi una mano nelle avversità e per procedere insieme in questa valle di lagrime.

E poi anche dal male nasce il bene, per chi sa vederlo, e niente è così triste che non possa produrre qualche buono insegnamento e qualche buon frutto:

> Dal male il bene:
> Bene che nasce, male che fu.

In fondo quanta dolcezza nel dolore! E che poesia nel pianto! Le lagrime buone, che scrosciano come la tempesta purificatrice, ritmano quasi tutta l' opera del Pascoli, che si chiude rassegnato nel suo dolore e, come Paolo Uccello, vede in sogno Santo Francesco. Se nel mondo manca qualcosa, questa è la giustizia, la quale è stata sopraffatta dalla forza e dalla violenza più brutale. Il suo *Carme secolare,* costruito lentamente, non risulta di poche strofe legate insieme: sintesi dell'opera tutta di un ventennio, è un inno solo alla natura, madre buona e pia, è un canto unico e impetuoso alla giustizia, figlia primogenita del cosmo. Il dolore, sentinella della vita, è partorito dalla ingiustizia; per lottare contro di esso non c'è altro mezzo che rassegnarsi e aiutarsi a vicenda. Fortunato, per altro, chi da questo dolore sa far spicciare una viva fonte di poesia!

Animato da questi sensi, il Pascoli non può che guardare con simpatia il Cristianesimo: il Cristianesimo, dico, e non il cattolicesimo, perchè in quest'ultimo vedeva, o credeva di vedere, l'opera degli uomini, mentre nel primo gli appariva luminoso quello che supera la volontà umana e riposa nell'ideale. Nel Cristianesimo perciò non trova, come il Carducci, la forza di coesione di una società che minaccia di disgregarsi ed è continuamente attentata nei suoi organismi vitali dalla barbarie teutonica, nè, come il D'Annunzio, una sorgente di dilettazione estetica, ma qualche cosa di più sano e di più intimo, di più vero e di più fecondo, che può, bene inteso, alleviare il dolore umano. Non costringe, ripeto, le sue idee sotto il freno del ragionamento, ma allarga e diffonde tutto sè stesso nel sentimento, di dove scaturisce inesausta la sua poesia. Per tutto questo si ricollega e si differenzia dal Manzoni; si ricollega per il culto, limitato tuttavia alla sola simpatia e venerazione del Cristianesimo, e per qualche corollario d'immediata generazione; si differenzia, perchè non porta mai il ragionamento dove è necessario sentire soltanto.

Nel considerare il dolore essi hanno qualche punto di contatto, che non sarà semplice opera del caso o pura coincidenza, ma deriverà da più remote scaturigini, che qui non è dato indagare. Provvida, infatti, chiama il Manzoni la sventura, che ha colpita Ermengarda, come provvido è per Giovanni Pascoli quel dolore, da cui può derivare alcun che di buono.

Sennonchè, laddove il Pascoli si rituffa subito nella natura, il Manzoni si ritrae anche subito nella sua torre d'avorio, onde guarda con certa tal quale freddezza, sul mondo e sugli uomini. Chè anzi faticosamente il Pascoli risale il corso dei secoli per ritrovare quell' unica idea,

Fulgente di giustizia e di pietà,

e interroga i poeti e i filosofi di Grecia e di Roma, e di Grecia e di Roma ricostruisce la vita negli aspetti maggiori al lume della sua profonda *humanitas*. I *Poemi conviviali,* dove è il preludio del *Piccolo Vangelo*, sono tutti penetrati di questa angosciosa e sublime umanità, che gli strappa gridi di gioia e lagrime di dolore. Platone è molto vicino al suo pensiero, così come Virgilio è molto vicino al suo sentimento. Sì l'uno che l'altro sono fuori delle correnti più attive del Gentilesimo, e presentono lo avvento della Nuova Parola. Il Pascoli si fermerebbe volentieri al punto in cui è giunta la loro esperienza, vago com'è di adagiarsi un po' in quel paganesimo, che dà le ali alla fantasia e plasma le immagini della bellezza artistica, se non lo so-

spingesse più avanti il desiderio di superar sempre le forme del pensiero e di rinnovellarsi come la fenice dalle proprie ceneri. Ma nel dolore, cui non sa proporre altra medicina che l'obliarsi nella natura, è da ricercare, forse, la ragione sostanziale della sua religiosità cristiana, che nella pittura discende da Paolo Uccello, nella poesia da Virgilio e da S. Francesco, nel pensiero da Platone, e si accresce di tutte l'esperienze dei suoi contemporanei.

Laonde, bene a ragione, potrebbe concludersi che la religiosità del Pascoli è cristiana, se non cattolica, e, come cristiana, è in potenza non in atto, poetica, cioè, piuttosto che filosofica; essa, dunque come tale sfugge ad ogni analisi rigorosa.

RAFFAELE BALDI.

Le ultime incarnazioni di Don Giovanni
Un dramma postumo di Edmond Rostand

Col tempo non tarderà la giustizia. Edmond Rostand, molto apprezzato in Italia, dove sortì traduttori egregi, Mario Giobbe, Cosimo G. Contri, O. Guerrini, e, certo, apprezzato anche in Francia, ma non quanto meriterebbe, sarà, in Francia ed in Italia, più che un simpatico drammaturgo o l' interessante autore del *Cyrano de Bergerac*, proclamato uno dei più grandi poeti europei d'avanti guerra.

L'*Illustration* del 5 febbraio 1921 e poi l'editore Fasquelle, in volume, han pubblicato: *L'ultima notte di don Giovanni*, il poema drammatico, la cui rappresentazione fu già annunziata per l'inverno del 1914-15, ma che la guerra e poi la morte del poeta (2 dicembre 1918) lasciarono inedito. Rimandando a miglior tempo l'esame completo di questo dramma: esame, che formerà l' ultimo capitolo del mio volume sul Rostand stesso, mi studierò, per ora, di ricostruire, in questa breve nota, la genesi spirituale dell'ultima ispirazione del celebratore di *Chantecler*.

Tutta la poesia del Rostand, dai *Romanzeschi* a *L'ultima notte di don Giovanni*, è impregnata di un'amarezza, sfuggita alla maggior parte dei lettori francesi e italiani ed a quasi tutti i critici, anche i più autorevoli e reputati. Lettori e critici si son fermati alla corteccia : han fatto tante ottime ed acute riflessioni sulla forma, sulle proporzioni, sulle origini, sulla vita, sullo sfondo dell'albero; nessuno ne ha esaminato da presso, ne ha analizzato la linfa, al microscopio della verace critica, che cerca la natura dello spirito, principalmente quella.

Or, lasciando da parte le tre raccolte di liriche, una delle quali apre *(Les musardises)* e le altre accompagnano e chiudono *(Le voi de*

la Marseillaise, Le cantique de l'aile) lo svolgimento spirituale del poeta: primi tentativi le une, occasionali le altre; e lasciando anche *I Romanzeschi* stessi, primo e piuttosto tenue, benchè squisitissimo dramma, cogliamo l'essenza di ciascuno dei cinque drammi, che formano il testamento poetico di questo sconsolato assertore della desolante tristezza della vita. Così comprenderemo il significato profondo dell'ultima opera indicibilmente pessimistica.

Il giovane poeta aveva cominciato già con una negazione. La vita, nella sua realtà, è pesante, odiosa, non varrebbe la pena di esser vissuta, ove non ci fosse, per grazia suprema, concesso di rifugiarci nel Sogno. Bisogna vivere, e vivere eroicamente, pel Sogno; donchisciottescamente magari per la nostra chimera, per la nostra Dulcinea del Toboso. Se non che don Chisciotte aveva elevato a nobilissimo Ideale una volgare contadinotta; Rudello invece, il Poeta (che importa a noi sia stato tolto dalla storia?), il suo Sogno se lo figura di su i riferimenti dei pellegrini, lo vagheggia ed accresce da sè, e, benchè malato morente, si adopera alfine, con uno sforzo maraviglioso, per raggiungerlo. Guai a chi raggiunga il Sogno! Meglio morire... Altrimenti il Sogno cadrà, si dimostrerà vano. Meglio morire, piuttosto che veder morire il Sogno! L'angoscia serrava già il cuore del poeta, quell'angoscia che, il cuore, doveva poi soffocarglielo, nell' ultima stretta, per sempre...

Dopo *La Principessa lontana, La Samaritana* celebra la necessità dell'esperienza, ossia del peccato, per gustare le gioie della redenzione a nuova vita. *La Samaritana* e *L'Aiglon* rappresentano due parentesi nell'opera fondamentale del Rostand, due interruzioni della linea principale costituita da *La Principessa lontana*, dal *Cyrano de Bergerac*, dallo *Chantecler* e da questa *Ultima notte di don Giovanni.* Il poeta, nella *Samaritana,* come nell'*Aiglon,* si sofferma su due problemi intimamente certo inerenti alla originale e profonda ispirazione, che egli andava maturando e che ci lasciò mirabilmente espressa nei suoi quattro drammi capitali: ma quei problemi, benchè inerenti, non sarebbero per ciò stesso indispensabili — dico pei lettori — allo sviluppo di quella concezione della vita, che noi vogliamo sopratutto rilevare.

Si comprende, leggendo *La Samaritana*, come il poeta sia andato compiendo delle esperienze e come egli, dominandole poi col suo giudizio morale, le abbia riconosciute necessarie e indispensabili alla formazione di un superiore ideale di vita da attuare. L'uomo matura; il suo potere si accresce, si consolida, deve esplicarsi. La giovanile e sterile proclamazione della necessità di morire cede il luogo ad una nuova affermazione più virile, più umana, più universale. Bisogna viverla la vita, averne piena esperienza, per indi sommetterla e con-

sacrarla ad un fine, che non sia quello comune di vegetare a danno, quanto più sia possibile, del prossimo. Non può pertanto subire il fascino di un ideale superiore chi non abbia prima molto peccato, per amaramente pentirsi di aver dissipato il tempo nell'errore, dietro beni fallaci. Comprenderà la parola divina di Gesù, meglio di ogni altro, la cortigiana e l'adultera: la Maddalena e la Samaritana. Il peccato è degli spiriti grandi. Tale è la legge espressa per l'eternità da Dante. A tal voce, nel mondo moderno, fa nuova e potente eco il Nietzsche. E la Russia, dall' oriente, risponde, gridando, per bocca specialmente di Dostojewski e di Tolstoi, il perdono pei degenerati e i delinquenti; l'Inghilterra e l'Italia, dall'occidente, gridando, per bocca di Kipling e di D'Annunzio, l'imperiosa ed imperiale necessità e gioia di vivere primitivamente e trionfalmente. In Francia ed in Belgio l'eco trasforma il monito del Nietzsche. Dall'uno e dall'altro rispondono, predicando l'esilio dalla vita, il Rostand ed il Maeterlinck· E il primo si rifugia nel Reame dell' Illusione tenacemente vissuta come bella e salda reltà; il secondo in quello, indeterminato e fiabescamente, paurosamente pittoresco, del Mistero e della Morte, uniche realtà.

Nel Reame dell'Illusione. Ed eccone il Re: *Cyrano di Bergerac.* È questi l'Eroe, che per l'Illusione combatte, di sola Illusione si nutre, la sola Illusione esalta e magnifica nelle parole, nel gesto, nell'eroismo ironico, disperato della sua vita. Cyrano incarna la reazione amara contro la vita tanto amata, che non riama. La gente si compiacque dell'esteriore guascone. Ma il grido di Cyrano, chi ben lo sappia comprendere, è l'ultimo grido lanciato nel mondo dall'eterno e dolorante don Chisciotte, che si torce nello spasimo della solitudine e dell' incomprensione, in questa vita umana, che è tutta una bassa palude, ove altro non alligna se non l' ipocrita interesse e la nuda volgarità.

Cyrano è un forte, e cade martire sublime. Ma chi non ha forza per attuare i suoi Sogni? per affermare e difendere le sue Illusioni? Chi è gracile, malato, debole?... Muore. Muore oppresso, schiacciato sotto il peso del suo vaneggiamento. Povero *Aiglon!* Le innumerevoli anime romantiche, che hanno versato lagrime così abbondanti sul suo destino, non compresero la desolante riflessione, a cui, in quel dramma, si abbandonava il poeta, ansiosamente sollecito dei destini del suo Eroe principale, cioè sè stesso. E chi non si è domandato, vincendo: " Ho vinto!... Ma se non avessi avuto le forze per vincere? Se avessi perduto?..„ Il vincitore si compiace di lagrimare su di un immaginario sè stesso sconfittto: è questa una delle voluttà della vittoria, come è una delle voluttà, nella sconfitta, l' imprecare contro

i vincitori e il disconoscerne o diminuirne i meriti, attribuendone la vittoria al caso, insomma il... disprezzarli, con simulata indifferenza.

Ed ecco lo spirito del poeta, giunto al massimo della consapevolezza e delle forze, per la terza volta s' incarna: Rudello, rinato Cyrano, diviene alfine *Cantachiaro*. Quel poeta, che aveva tolto il suo simbolico protagonista pur sempre dal genere umano, benchè lontano: dal trasfigurato passato, e non dal vile presente, prova, per la nuova sua incarnazione possente, il bisogno di presceglierе un' altra figura, che non rassomigli più a questi abietti e malvagi uomini negati ad ogni comprensione. Il poeta assume le forme di un gallo. Del gallo della sua Francia. Ridano pure i buzzoni. O che non aveva forse Aristofane già eletto gli animali ad esprimere i suoi profondi pensieri sulla vita? Ma, del resto, che importa ciò? — Il gallo s' illude di evocare il sole. Ecco tutto! Ed il Poeta vive di un' analoga Illusione. Il mondo si adopera accanitamente a distruggergliela.... Assumerà, questa volta, le forme e le grazie della donna e della donna forestiera, affascinante pel suo mistero, tentatrice, e, per giunta ancora, della donna perseguitata, bisognosa di protezione. La donna, sopraffatta dalla brutalità degli uomini comuni, invoca il Poeta liberatore, perchè la domini come una schiava: ella sarà fedele alla sua verace divinità; Kundry vuole essere la schiava del Puro Folle, vuole sognare e servire Parsifal!...

E il Poeta cede. Ahimè!.... E il sole sorge! Il gallo, distratto, nel colloquio d' amore, non ha cantato... L' Illusione crolla. Che fare? Uccidersi? Ogni scopo della vita è finito.... Rostand è ancora nella sua piena maturità, ha ancora molte e buone forze: resiste e grida: " No! Per ogni Illusione che cade, un' altra ne sorga. O sole, che, quando tramonti, non fai che promettere l' alba, ebbene... continuerò sempre ad inneggiarti. Non son io che ti evoco. Ma canterò per annunziarti agli uomini, che tuttavia non si vogliono svegliare...,,

A questo punto, col primo disfacimento della vecchiezza, una crisi violenta e terribile scuote il povero animo del triste poeta... Comincia un' agonia disperata. Comincia la revisione negativa di tutti i valori umani.. Ha l' uomo creduto d' essere il solo Eroe, ammirato da tutti gli altri? Orgoglio cieco e vano. Ha creduto di aver posseduto, conosciuto le anime altrui? No. Egli non ha visto, nè saputo, nè avuto niente: egli s' ebbe le sole menzogne. Allora egli ha dominato!.... Ecco ciò che significa aver letto Machiavelli, essersi imbevuto di dottrine italiane. Allora egli ha corrotto! Ma quando i corrotti ebbero della colpa un desiderio cosciente?... Egli ha sedotto! Chi? Egli fu colui che le anime più offrirono a sè stesse. Si credette il lupo nella foresta selvaggia e non fu se non un furetto del Bojs-joli!... Egli piacque! Sì, a ciascuno la propria debolezza, in lui incarnata e

vagheggiata. Egli fu intrepido!... Sfidò ogni pericolo, si prese beffa di tutti, si lasciò conquistare, per abbandonare e per non attraversare mai più il medesimo luogo. Non ripassa colui che si sorpassa, strappandosi senza tregua alla volgare abitudine, e che, ad altro mai non obbedendo se non al proprio istinto, fa pericolosamente saltare un gran destino sopra ogni stupida morale... Ah! Ah! E tutto ciò fu paura! Fu viltà! Paura del dolore!... Sotto la violenta e barbara e magnifica esaltazione d'annunziana della gioia di vivere, di moltiplicarla e di trasfigurarla, la vita, e kiplinghiana della vita primordiale, istintiva, vigorosa, dominatrice, imperialistica, c'è il terrore, che eccita i cani ad abbaiare ed a mordere, quando hanno paura, e che fa fuggire i gatti a groppa levata, e senza volgersi mai, al minimo rumore misterioso — ridicolo per chi ne comprenda le cause. Allora egli fu il predatore che ghermisce al prossimo le sue donne. L'amante che rapisce... Ah! Ah! L'amante... Amanti furono Tristano e Romeo, soli veramente eterni. Egli non fu altro se non un vilissimo seduttore: niente di più. Un egoista. Amò l'Illusione. Amò sè stesso. Non gli uomini. Ebbe paura d'amare. No! Egli non fu l'amante. Cristo amò. Egli, invece, fu incapace del minimo sacrifizio... Ma egli fece soffrire le anime!... Ah! Ah! che significa essere passato per l'Inghilterra!... Vogliamo esaminare le lagrime versate? Tutte false!... Ebbene, egli è colui che andava alla ricerca di un tesoro nascosto, colui che credeva in un fiore esistente sulla sommità d'una montagna. Ecco che significa essere passato per la Germania! Una sola lagrima è verace: la lagrima di colei che pianse sulla nostra angoscia. Poichè noi altro non siamo se non un'angoscia. Un'angoscia, nonostante l'orgoglio; un'angoscia che vuole essere cinta da due braccia. E colei che dice sempre a voce alta ciò che ella è, colei che pronuncia il proprio nome a voce bassa, colei che si dona sempre quando la desideriamo, ma di cui non ricordiamo mai e non ricorderemo il nome, colei che troveremmo nel cuore di tutti, perchè in tutti i cuori ci attende, colei che saprebbe pur costringerci ad amare, a divenir fedeli, noi la scacciamo, appena un viso nuovo ci seduce... Il Diavolo non trionferebbe, se l'Uomo eterno trovasse alfine la donna Eterna!... Ebbene allora egli è colui che cerca senza mai trovare! Perchè, se trovasse, morirebbe di noia... Ma nulla egli cerca, se non la ricerca e sè medesimo. Ciò che fu trovato non fu se non un pretesto insomma! — Le anime soggiogate furono le sue esaltatrici? Ah! si?... Che renda dunque i conti... Che cosa ha egli operato? "Io sono la vittoria! Il mio nome è vittoria!„ Grido vano. Che cosa resta di lui? Egli non ha mai creato nulla. Sì, creò una parola, un gesto. Resteran quelli almeno. Umanità, libertà, popolo, avvenire, rivoluzione... Ah! Ah! Ah! che significa essere passati per la Francia!... Tutto vano. Tutto vano... Ma resta dunque l'audacia, l'astuzia, l'occhio esperto

del condottiero, lo spirito distruttore, la possibilità del delitto... Ah! Ah! Basterà che una gola rosea o una spalla bianca di donna si mostri, e l'Eroe dimenticherà tutte le cause, di cui nessuna, oh nessuna! egli può abbracciare.... Allora egli sarà colui che non chiede scusa, colui che, a pugni chiusi, non supplica, avido d'inferno... Inferno? Egli non andrà all'inferno. Il suo inferno, eccolo: sia strozzato e trasformato in marionetta: egli merita questa punizione feroce, perchè ha commesso l'unico peccato, per cui non esiste remissione: il peccato contro il cuore. La fine, per restare adeguata, non può essere una catastrofe terrificante, ma la più crudele delle derisioni. S'illuse egli? Tutti gli orgogli cadano, ad uno ad uno. Il fondo di tutta la sua vita è il nulla, l'abisso raccapricciante del nulla. E, peggio ancora, lo scherno, l'umiliazione.

Roso, tutta la vita, dalla tragica febbre speculativa del perchè, dopo aver cercato sempre nuovi simboli al suo tormento e al suo dolore, il Rostand ha scelto, per questa sua ultima amara e disperata incarnazione, l'Eroe che i Romantici avevano più esaltato. Per la sua finale demolizione, il Rostand ha demolito un Eroe glorificato dai secoli. Aveva il de Musset cinto il capo di don Giovanni di un'aureola maravigliosa? Lo aveva il Baudelaire ancora più nobilitato, celebrando in lui il tipo dell'uomo superiore, ribelle contro le leggi terrestri ed il mistero divino? Ebbene riduciamo don Giovanni ad un misero fantoccio.

C'è tanto spasimo in questa distruzione! *L'ultima notte di don Giovanni* è il funebre canto di tutta una specie di Eroi, che il tempo ha spazzato via dalla terra, con la guerra europea. Un monito virile emana dalla spaventosa malinconia di tutta l'opera rostandiana, così lugubremente suggellata. Bisogna ritornare all'attività. Come si spiegherebbero altrimenti, nella storia, il trionfo, oggi, del lavoro manuale ed il bolscevismo? Reazione a ogni dominio, brama d'amore sociale: tale è il loro profondo significato filosofico. La guerra ha insegnato che l'uomo deve tornare all'opera ed all'amore fecondi. Guai a chi sogna! Guai a chi, sognando, si isola! Guai a chi, solo, vive esclusivamente delle sue chimere! Prestiamo ancora una volta orecchio ai detti di Faust morente. — Quest'ultimo opportuno dramma del Rostand, scritto alla vigilia della guerra, è il rantolo finale del Superuomo nietzschiano. Il Destino, " che ci spinge sempre dove vuol lui, anche se il nostro orgoglio ci fa credere che andiamo dove vogliamo noi ", il Destino insaziabile, crudele, impassibile, nell'infinita varietà di sorti create per gli uomini, ideò questa mirabile specie umana: il Superuomo. E il Superuomo ebbe la durata d'un quarto di secolo, d'un mezzo secolo, forse. Ora la sua razza è spenta. Piangiamo fra-

ternamente su quest' altra vittima della vita, che scompare, per cedere il luogo ad altre vittime, chi sa forse come anche più straziate!

Al singhiozzo del Rostand risponde il sospiro di un altro poeta altrettanto profondo e squisito. All'umiliazione del don Giovanni rostandiano risponde quella di un altro don Giovanni, *l'homme à la rose*, che il Bataille ha rappresentato, ignorando l'opera del suo grande fratello. È il rimpianto dei superstiti, che vedono crollare, ad un soffio, tutto un maraviglioso mondo, creato con sì vivi e suggestivi colori. Eroismo! Illusione! Missione! *Aegri somnia*... Don Giovanni finisce miseramente i suoi giorni... E mai di più voluttuosi effluvii fu carico il crepuscolo! E mai la laguna di Venezia non apparve più grave di incantevoli riflessi... Una città d' amore aveva visto il primo giorno di don Giovanni; una città d'amore ne vede l'estremo. Un solo epitaffio è permesso a don Giovanni: Egli nacque a Siviglia e morì a Venezia.

Così don Giovanni, secondo il Rostand, si trasforma in Burattino, nella città dell' autunno e del tramonto, nella città del languore e del disfacimento, della voluttà violacea e del *Fuoco!*...

ENRICO PAPPACENA.

Intorno all' origine della poesia popolare italiana

Nota di folklore brindisino

Qualche anno fa, accennando in una raccolta di *Canti popolari di Brindisi* (1), all' opinione del D'Ancona sull'origine della poesia popolare italiana, manifestai alcuni dubbi, che in seguito il tempo, anzicchè dissipare, ha vieppiù chiariti e precisati. Il D'Ancona, dunque, la cui opinione é prevalsa poi tra gli studiosi, afferma che tutti i nostri canti popolari hanno una *sostanziale identità*, modificata *qua e là variamente in alcuni particolari* (2); e conchiude che, nati essi in Sicilia, si sono diffusi nelle altre regioni d' Italia a traverso la dizione toscana (3).

Le prove, con cui il D' Ancona avvalora la sua opinione, hanno tutta l' apparenza della realtà; ma in chi pensa che la poesia e la letteratura popolare hanno motivi, atteggiamenti, situazioni e, perfino, caratteri e personaggi, che si muovono e vivono quasi in un identico mondo spirituale, sorge il dubbio che *l' identità*, notata dal D' Ancona in molti nostri canti, debba ricercarsi, più che in un fenomeno d' importazione, in uno stato d' animo comune a tutti i popoli, in certi momenti della loro vita.

D' altra parte è sempre pericoloso, come ho detto altrove (4), determinare provenienze e influssi in materia di poesia popolare; non solo perchè certi atteggiamenti e certi motivi sono comuni a tutti i popoli e perciò possono comparire simultaneamente in luoghi o in tempi diversi, senza alcun contatto e alcuna relazione, ma anche

---

(1) Apulia, anno IV, f. I e II.

(2 - 3) A. D'Ancona: *La poesia popolare italiana*, Livorno, 1906, pp. 284,323-24.

(4) E. Pedio: *Un contrasto religioso in dialetto brindisino del sec. XVII*, Potenza, 1911, p. 7.

perchè, nello scambio inevitabile di motivi e di atteggiamenti tra popolo e popolo e tra regione e regione, si può credere importato ciò che è originale e viceversa.

Il canto popolare italiano perciò non ha la sua culla in questa o in quella regione: esso è nato, dove più, dove meno, in quasi tutti i punti della nostra penisola, perchè tutti i figli del nostro popolo sentono ugualmente il fascino dell'amore e della bellezza. E quando sorride nella loro fantasia un' immagine, palpita nell'anima loro un sentimento, tutti allora sentono il bisogno irrefrenabile di dare alle proprie immagini e ai proprî palpiti forma ed espressione di parole e di melodie. E questi canti e queste melodie passano e si scambiano da una regione all' altra con la prodigalità di chi dona e di chi riceve senza iattanza e senza restrizione. E che sia così lo dimostra un gruppo di canti della mia raccolta; canti che non possono essere *usciti*, come si dice in gergo popolare, che dall' anima d' un poeta popolano di Brindisi.

Incomincio con un canto, espressione calda ed efficace d'un acceso antagonismo, di cui oggi s'è quasi perduta la traccia, tra i contadini e gli uomini di mare:

Vu ci tiniti (che avete) fili a maritari,
no nci li sciati tandu alli cafuni:
tatili a nui ca simu marinari,
ca li tinimu meghiu ti signuri.
Lu meghiu pesci li tamu a mangiari,
la meghiu carni cu li maccarruni.
Ca ce li tannu a mangiari li cafuni?
Ratichi (radici) t' erva e cimi ti cippuni.

Questo canto è di schietta origine brindisina.

La storia di Brindisi, infatti, è ricca di avvenimenti e di episodi, che attestano tale antagonismo: e una delle sue manifestazioni più violente fu la rivolta del 5 giugno 1647, che precede di qualche mese quella di Napoli, capitanata da Masaniello.

Chi s'è occupato recentemente di detta rivolta (1), in essa non ha visto che popolani da una parte e nobili dall' altra; ma se si leggono

(1) R. Roncella: *Rivoluzioni in Terra d'Otranto nel sec. XVII* in *Rivista Storica Salentina*, Anno IX, Nn. 9-10; e più recentemente G. Solimene: *Una pagina di Storia Brindisina*, Brindisi, 1918.

con attenzione le due pubblicazioni del tempo (1), che se ne occupano, ci si accorge facilmente come i rivoltosi non siano che uomini di mare.

Il manoscritto parla del Sindaco Glianes, " lapidato dal popolo e carcerato in una casa sotto la *marina* "; altrove afferma che " il capo-popolo o vero capi-popoli furono *Donato e Teodoro Marinazzo* ", cognome di autentici marinari brindisini. Anche il Della Monaca afferma che i capi della rivolta furono pochi *Marinari*; parlando, poi, d'un certo Aras, mandato da Napoli con 500 armati per sedare la rivolta, dice che questi assalì il *quartiere della marina*, *che era il quartiere popolare*.

Come si vede erano questi i rivoltosi, insorti contro le *gabelle*. Chi del resto, se non gli uomini di mare, poteva sentire il peso diretto dei balzelli? Essi, o semplici pescatori, o marinari di barca, o commercianti, erano i soli e i veri liberi produttori. I contadini erano i servi della gleba: e se anche, prima, possedevano qualche pezzo di terreno, avevano finito col cederlo, specialmente durante quel dominio spagnuolo, in cui più grave era il peso del fisco, al clero o ai nobili, per poi riaverlo in feudo, protetto dall' immunità e senza peso alcuno di balzelli.

Ora, da questo atteggiamento passivo dei contadini, laboriosi e pazienti, traeva origine l'antagonismo, di cui è indice il canto su ricordato: canto, in cui si avverte la staffilata, il disprezzo, l'orgoglio anche della superiorità, come in quest'altro:

> Ci t' ha 'nzurari e ne beddi carosi,
> nta li Sciabbichi vani alla marina:
> so tutti beddi, propria comm'a rosi
> e di n'amore ca no s' induvina.

Li Schiabbichi sono una contrada abitata da marinari, un rione sito nel corno di ponente del porto. Oggi la zona è tutta trasformata, ma, non è molto, si mettevano ancora ad asciugare in quella parte, lungo la spiaggia, le reti, che i marinari, con l'aiuto delle loro donne, rattoppavano nelle ore di riposo.

Alle *Sciabbiche* si riferisce anche un altro canto, aspro nella chiusa violenta, nel quale si fa cenno del cognome di una famiglia non ancora spenta e che aveva proprio in quel rione la sua abitazione:

---

(1) A. DELLA MONACA: *Memoria storica dell' antichissima città di Brindisi*, Lecce, 1674, p. 705 e segg.; più diffusamente ne parla la *Cronaca dei sindaci di Brindisi dal 1529 al 1787*, che si conserva, manoscritta, nella Biblioteca di Brindisi.

A bbasciu alla marina nce 'na varca,
sotto a do Candilera sempri ppoggia:
nc'è 'na carosa tanta bedda fatta,
facci ti castarieddu (falchetto) e nasu storta.

Brindisi ha nelle sue campagne una borgata, Tuturano, da qualche tempo abbastanza abitata e circondata da campagne coltivate e fertili. A questa borgata si riferisce, proprio, questo canto:

È buenu cu ti 'nzuri (sposi) a Tuturanu,
pi doti ti lu tannu 'nu sciardinu,
ti tannu trenta tummini ti granu,
e ti lu tannu 'nu mazzu ti linu.
Chiamara lu nutaru cu la stima,
totta la tota no fo 'nu carrinu.

Di questo canto ho raccolto due varianti: la prima è formata dai primi quattro versi; la seconda è la dizione da me trascritta, la quale, negli ultimi due versi, ha un senso di così amara ironia che distrugge tutta la pacatezza bonaria dei primi quattro. Ecco un canto pieno di malinconia profondamente ed umanamente bella:

Ci mueru (muoio) la campana mi sunati,
la chiù piatosa ti la Matalena;
e, ci alla Matalena no l'acchiati (trovate),
sciati (andate) a S. Paulu, ch'è piatosa vera.

Ora la *Matalena* e *S. Paulo* sono appunto due chiese di Brindisi: la prima, costruita nel secolo XIV e che ora non esiste più, sorgeva dove è la sala del Consiglio Comunale di Brindisi; la seconda, costruita nello stesso secolo e tuttora aperta al pubblico, è una delle chiese più frequentate e popolari della città. Nè a caso il poeta ha messo insieme queste due chiese: quella della Maddalena era la cappella del Governatore, in cui solevano essere convocate le autorità cittadine in occasione di feste e di cerimonie politiche e dinastiche; S. Paolo era la cappella del Decurione, ove, per conto del Comune, veniva recitato ogni anno il quaresimale. Quale meraviglia se un poeta popolare ricorda, in un sol canto, il nome di queste due chiese, che dovevano essere le più importanti della città?

Chi, per la prima volta, entra in Brindisi per la via di mare, prima di distinguere il porto, meraviglioso nelle sue due lingue, che s' insinuano nella terra, è colpito da una colonna di mole gigantesca, che si erge maestosa di fronte all' entrata del porto e poco discosta

dal punto, in cui la tradizione popolare crede sia sorta la casa, ove morì Vergilio.

Accanto, a qualche metro di distanza, si trova la base di un'altra colonna, dalle stesse dimensioni della prima e caduta il 20 aprile del 1528; un modulo giace traversalmente sulla base. Alcune parti di detta colonna, trasportate a Lecce, come narra la *Cronaca dei Sindaci*, nel 1661, furono adoperate per un'altra colonna, che sorge, con la statua di S. Oronzo, nella piazza principale della città.

La colonna di Brindisi, che è il monumento romano più maestoso e meglio conservato della città, forma l'ammirazione di tutti i viaggiatori e degli stessi brindisini. Non si conoscono, però, l'epoca e lo scopo della loro erezione; l'opinione più diffusa è che dette colonne servissero come termine della via Appia, la quale, proprio in quel punto, ha la sua uscita sulla spiaggia del mare, e che fossero adoperate come faro ai naviganti.

Le due colonne furono riprodotte, al tempo degli Aragonesi, nello stemma di Brindisi e insieme sulle monete, che Ferdinando fece coniare nella zecca della città. Non intendo esaminare la questione del tempo e dello scopo, in cui e per cui queste colonne furono costruite. Ho raccolto queste notizie solo per mostrare che l'importanza di queste due colonne, nella vita e nella storia cittadina, era tale da diventare esse materia di poesia come dimostrano questi due versi:

Abbasciu alla marina ddo culonni:
lu cielu 'mpuntiddatu (sostenuto) cu ddo canni.

Qualche altro canto potrei spigolare dalla mia pubblicazione, ed altri ancora dalle diverse raccolte di Terra d' Otranto a dimostrazione del mio assunto, ma ciò m' indurrebbe a superare, e di molto, i limiti impostimi in questo saggio. Mi auguro, in ogni modo, che l'opera mia non inutile induca altri a riprendere la questione con nuovi elementi e a trattarla con l'ampiezza che l'importanza dell'argomento richiede.

EDOARDO PEDIO.

Per gustar poesia un po' di pazienza ci vuole [1]

Lessi di un buon direttore d' orchestra italiano, il quale, in un grande concerto, avvedutosi della distratta accoglienza immeritata, fatta ad una nuova ma bella sinfonia da lui eseguita, rivoltosi al pubblico disse che, appunto, nemmeno lui da principio aveva saputo gustarla; onde, riattaccata la musica da capo, ottenne applausi calorosi. È cosa naturale che così avvenga, perchè gli uomini non recano scritto in fronte il loro valore, nè dalla superficie suole ben giudicarsi di cosa alcuna: onde, per esempio, sapendo che un tale ha scritto versi bellissimi, nel suo aspetto può intravvedersi o ammirarsi un'armonia inconsueta, un fulgor mirabile di espressione umana; ma quanto a conchiudere dall' uomo ignoto al poeta, ciò rientra nella cabbala, e una qualsia erudizioncella, che richiamiamo alla memoria, basta a farcene convinti:

e questo ti sia sempre piombo ai piedi.

Pietro Corneille, nell' esame del suo *Héraclius*, affermava che, ad intenderlo, occorrevano non una, ma diverse rappresentazioni: e l'Alfieri, con tutto il suo superbo proposito di creatore del teatro italiano, onde lo celebrava Giuseppe Parini, finiva, nell' intimità confidente dell' amicizia, con lo scrivere al suo carissimo Gori, che aveva invitato alla rappresentazione dell'*Antigone* data a Roma, rallegrandosi ch' egli non vi avesse assistito: perchè " moltissime cose ", che forse gli sarebbero sfuggite alla rappresentazione, le avrebbe invece,

---

(1) 8 Novembre 1920. È questa una noticina ai miei *Dialoghetti* (Perugia, 1909), p. 62.

tutte, viste nella lettura della tragedia che gli dedicava, avendosi certamente molto più agio nel servirsi d' un libro, che nell' affidarsi a seguire uno spettacolo di teatro. Stava fresco il Tommaseo, che, a suo modo, ebbe un vero culto del Manzoni, se si fosse fermato alle prime impressioni degli *Inni sacri*; dei quali non aveva risparmiato censure, con quella sua abbondanza di fare, quasi a nessuna parola. E quando Giacomo Leopardi ricevette l' incarico, dall' editore milanese Stella, di compilare una crestomazia poetica, gli osservava, con calma triste d'uomo esperto, che gli occorreva un tempo lunghetto, perchè, a giudicar di poesie, fa d' uopo leggerle abbastanza piano. Ed era uomo di quel gusto e di quella dottrina! La prospettiva delle anime, diceva il Pascal, non ha regole come quella dei corpi.

I capolavori, che sono il frutto maraviglioso di rarissime e mirabili anime, sono tali tesori, che gl' ingegni meglio dotati e più colti non riescono ad apprezzarli degnamente, e molto di rado adeguatamente, se non dopo molta amorosa consuetudine. La *Divina Commedia* è probabilmente dell'ultimo decennio della vita di Dante; l'*Eneide* rimase imperfetta, e Virgilio giunse a desiderare che fosse arsa: è puerile che di questi poemi pretenda parlare gente frettolosa. La cicalante vanità di questa ricorda bene la zucca dell' Ariosto, montata sul vecchio pero prudente; ma quelli che leggono il *Wilhelm Meister* hanno ragione di stupirsi, apprendendo quanto il Goethe facesse affaticare il suo eroe, a cercar di vedere, e far vedere, la profonda bellezza dell' *Amleto*. Quelli che giungono a scorgere qualche aspetto almeno della grande poesia dei capolavori, non possono che sorridere o infastidírsi dell' arte spicciola, in svariatissimi modi chiassosa, e della critica giornalistica e rivistaiola: ma questi piccoli poetucci e questi criticonzoli, come non hanno familiarità affatto con i grandi classici, così sono senza potere visivo davanti alla poesia. Diceva il bravo Gaspare Gozzi, nella sua *Difesa di Dante,* che niente è più oscuro di quello che non s' è mai letto; ora, certa egregia gente, purtroppo numerosa, ha ben altro che impensierirsi di simili osservazioni sul buon senso, e di uno scrittore elegantuzzo e seriamente colto all' antica: sembra, anzi, che essa abbia preso, per fondamentale oggetto di fede, un certo paradosso dell' *Arte di persuadere* del Prezzolini, che consiglia di non leggere, per sentenziare alla grande e con sicuro effetto su l' inclita platea e sul più inclito trivio.

Nel 1907, rispondendo ai critici del suo saggio pascoliano, il Croce scriveva: " la prolungata consuetudine con la letteratura del giorno tende ad alterare il senso della grande arte e a deprimere lo *standard of taste*, il livello della vita estetica. Di questo pericolo

io sono consapevole, e per mia parte cerco premunirmene, rileggendo di tanto in tanto i classici e giovandomi di tale lettura come di un esercizio spirituale (di una *praeparatio ad missam*) pel mio ufficio di critico „. Certo da queste letture e riletture sono usciti gli stupendi suoi studii su i grandi poeti; ma egli suole consigliare di leggere attentamente e di rileggere anche gli autori non consacrati dal consenso dei grandi uomini e dei secoli, se di loro vuol darsi onesto giudizio. Nella *Critica* del gennaio 1919, rimproverava al famoso critico danese Giorgio Brandes di aver voluto giudicare di troppi scrittori; il critico discorra bene dell'opere che può, e sottintenda le altre con un eccetera; ma che pretenda, per mania naturalistica di classificare, di chiudere l'oceano in una bottiglia, via, no. E chi in coscienza, sapendo ciò che dice, potrebbe dargli torto?

Un uomo come il Torraca ben è servito e serve di mònito, a far riflettere cosa sia poetare, a tutta la genìa letteraria: senza dire delle altre opere sue, basta il solo mirabile commento alla *Divina Commedia*, ch'io già, l'anno passato, ebbi il piacere di far intendere ai miei lettori (venti o trenta, se pure) che io lo stimo il miglior commento dantesco (1). Di questo mio parere mi nacquero due gioie: l'una, che il Torraca, pur volendo attribuirla alla mia cortesia, gradì la mia menzione, e l'altra, che, dopo poco tempo, leggevo, nello scritto del Croce sul buon dantista napoletano Andreoli, un giudizio di lode press'a poco uguale.

EMIDIO PIERMARINI.

---

(1) *Nuovi dialoghetti* (Perugia, 1920), p. 44.

		ERRATA	*CORRIGE*
Pagina:	**Linea:**		
4;15	36;3	pensatore-; Cossa	*pensatore — ; Costa*
17-277;18	16-22;5	cos ; ìodare	*così ; lodare*
32;35	22;37	Lomonico; esservazioni	*Lomonaco; osservazioni*
37-181;38	22-23;13	*Evangeliste*; *Salambó*	*Évangéliste; Salammbô*
46;84	11;19	*ésprit*; *trovati*	*esprit; trovoti*
87;100	10;16	fdi; all' Università	*di; alla R. Scuola Normale "D. Berti"*
109;110-190	17;9-27	dall' animo; *Élias*	*dell' animo ; Élias*
112;114	8;21	(1902); triti e triti	*(1901) ; triti e ritriti*
127;137	34;26	de' più; l' opera	*de' ; l' opera del*
162;168	35;7	Rapididissima ; giocolari e	*Rapidissima ; giocolari*
169;175	7;29	sentire, a ; come ufficio	*sentire a ; come unico ufficio*
179;188	16;28	*legendes*; *su lirica*	*légendes ; su la lirica*
188;205	35-36;1-15	die; Part; VIGNE; dio	*di; Parte ;* VIGNA; *Dio*
198-99;207-12-22	3-13-6-17-24	Ermengav	*Ermengaud*
211;221	10;7	con cui; analoga	*con vui ; analoga alla forma*
240;244	13;22	scribeam ; corso	*scribam ; Corso*
250;256	35;9-12	trascivo; traspari; rilega	*trascrivo ; trasparisca ; relega*
257;258	7;17	parecci ; della sapienza	*parecchi; della sapienza della Sapienza*
266;279	7;40	immoenus; S. Lo Casto	*inamoenus;* G. Lo Casto
285;291	23;4	sembra che col; sente	*col ; senta*
293;296	4;1-13-26	poeti; altra; potessero; tartaro	*i poeti; un' altra ; potesse ; Tartaro*
327;330-331	7;36-37	virtù; Burchardt	*virtù; Burckhardt*
341;353	11-21;6	ehè; lasciate; è rappresentata	*chè ; lasciare; e rappresentata*
359;371	26-29-37;1	suo—; impori; *Slor.*; TETESIO	*suoi ; impor- ; Stor.*; TELESIO
371;373	2;29	drammalizzata ; l' arditura	*drammatizzata ; l' orditura*
375;386	2;35	iutta ; si segua	*tutta ; si seguano*
388;414	22;42	penserebbe; trecce.	*penserebbero ; trecce*
424;429-30	33;3-23	definizione ; Tizza	*descrizione ; Zizza*
432;443	12;28-29	Urilo; invero, pur; antitesi, di fronte	*Milo ; d' altra parte ; antitesi*
470;471	7-32;37	famiglia del; XVI.; modesima	*famiglia dei ; XIV.; medesima*
473;477	22-23;18	Calabria, anch'esso giureconsulto ed esiliato...del '99 (7),; 1588	*Calabria, esiliato... del '99* (7), *poi tenente generale; 1788*
479;480	26;5	verso 1780; cattadra	*verso il 1790; cattedra*
482;490	10;1-8	rozzo; stentamente ; crede	*sozzo; stentatamente; credere*
494;501	12;35	talvota; *Il figlio di G. B. Vico* cit., p. 759 n.	*talvolta ; Op. cit., ivi*
510;511	36;26	dice sè ; accorra	*dice di sè ; occorra*
516;517	6;1	delll' Infante ; l Paciaudi	*dell' Infante ; il Paciaudi*
563;569	20;1	dl ; suffiiciente	*di ; sufficiente*
570	20	lo pozzette	*le pozzette*